



بين القديم والجديد

أ . د . ماجد الجعافرة



في شعرية الرجز
بين القديم والجديد



رفع
عبد الرحمن النجدي
أسكنه الله الفردوس
www.moswarat.com

في شعرية الرجز بين القديم والجديد

د. ماجد الجعافرة

أ. د. ماجد الجعافرة

في شعرية الرجز بين القديم والجديد

الناشران

مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع

اربد - الاردن

تلفاكس 00962-2-7270100 ص. ب. 1284 اربد 21110.

مكتبة المتنبي

الدمام - المملكة العربية السعودية ص. ب 610 الدمام 31421

رقم الاجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر: ١٨١٦/٨/٢٠٠٣

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(١٧٥٤/٨/٢٠٠٣)

٨١١.٩

الجعافرة، ماجد ياسين

في شعرية الرجز بين القديم والجديد / ماجد ياسين الجعافرة.

اربد : مؤسسة حماده، ٢٠٠٣

ر. أ.(١٧٥٦/٨/٢٠٠٣)

الواصفات : الشعر العربي / النقد الادبي / التحليل الادبي

تم اعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

الإهداء

إلى من ربياني صغيراً، وتعهداني كبيراً

والديّ

إلى السكن والمودّة والرّحمه

زوجي

إلى فلذات الأكباد

أسامة

وجمانة

وجيهان

إلى السند والذخر والأمل

إخوتي وأخواتي



مقدمة

ارتأيت أن يضم كتاب بعض أبحاثي المنشورة، التي ينتظمها عقد واحد، هو الحديث عن الرّجز وأهميته عند القدماء والمحدثين، وبخاصة فيما يتعلّق بشعرية الرّجز. ويبدو أن النظرة السلبية التي أُخذت عن الرّجز أسهمت في إخراجه عند كثيرين من دائرة الشعريّة.

ويهدف الفصل الأوّل إلى استجلاء موقف القدماء من الرجز، وهو موقف يقوم على الانتقاص من حقه والإزراء به - وبخاصة أراجيز الشعر الجاهلي - وقد كان لهذا الموقف نتائج سيئة، فقد ضاع قدر أكبر من الشعر، ولم يصل إلينا إلا اليسير.

ويختلف الحال فيما يتعلق بنظرة المعاصرين، فقد راحوا يكبرون الرجز ويجلّونه. وعندما فكّر الشعراء المعاصرون في أن يغيّروا من مجرى الشعر القديم ويردوه إلى مجرى جديد، تمثّل في شعر "التفعيلة" وجدنا الرجز يتصدّر الشعر الجديد، وكأنّما قُدّر للرجز أن يكون أولاً في شعرنا القديم، وأولاً في شعرنا الجديد. ودأب الشعراء يعكفون على تفعيلة "مستفعلن" الرجزيّة، يخرجون منها أنغاماً متنوعة، ظنّ كثير من النقاد المحدثين أنها لم تكن موجودة البتة في الرجز القديم، فراحوا يتهمون الشاعر المعاصر الذي يكتب شعر التفعيلة بالخروج على العروض.

وبحكم سنّة التطور وجدنا الشاعر المعاصر يبتكر طريقة لكتابة شعره - يظنّ أنها جديدة كل الجدّة- تقوم على كتابته وفقاً للدفقات الشعورية عنده، واستلزم ذلك أن تطول التفعيلات أو تقصر تبعاً لذلك الانفعال. ويكشف الفصل الأوّل عن أراجيز تمثل هذه الظاهرة تمثيلاً قوياً، وراح شاعر التفعيلة ينوّع في أضربه وقوافيه، ويستخدم في شعره الرجزي تنويعات عروضيّة، قبلها بعض النقاد

لكثرتها -على مضض- في الشعر الجديد، ورفضها آخرون لكنوها تشكّل خروجاً سافراً على العروض الخليلي.

ويكشف الفصل أيضاً عن أراجيز قديمة، يبدو أن العروضيين رأوها فأعرضوا عنها جرياً وراء الرأي الذي يقول بعدم شعرية الرجز -وبخاصة المشطور والمنهوك منه-، أو أنهم لم يروها وبالتالي جاء استقراؤهم العروضي ناقصاً بعض الشيء. ويركّز الفصل على هذا الضرب من الرّجز الذي استثني لعدم شعريّته، ويناقش العروضيين في ضوء هذه الأراجيز التي تحمل شواهد واضحة؛ تدلّ على تحكّم واضح م قبلهم وهم يجيزون صيغاً لتفعيلة ترد في أحد البحور، ويمنعون تلك الصيغ أن تجرى على التفعيلة نفسها حينما ترد في بحر آخر وفي الوضع نفسه.

ويهدي الفصل إلى أن الشاعر المعاصر في انطلاقته الشعريّة المتحررة كان موصولاً بالشاعر القديم. وفي كل ما نوّع ولوّن في تفاعيله وأضربه لم يكن بعيداً عنه. وبهذا يكون الشاعر المعاصر الذي يكتب شعر التفعيلة قد اهتدى بفطرته السليمة من جهة، واطلاعه على التراث من جهة أخرى إلى ما هو موجود في الرجز القديم الذي استبعده العروضيون، فبدأ يطبقه في شعره، مستفيداً من تلوينات القدماء، وتنويعاتهم الرجزيّة.

ويعرض الفصل الثاني لقضيّة موسيقيّة مهمّة هي "التنويع في الأضرب بين القصيدة الحديثة والرجز"، وينتهي إلى أن القدماء عرفوا التنويع في الأضرب من خلال "مستفعلن" الرجزيّة وراحوا يخرجون منها أنغاماً شتى. والمعاصرون اليوم في تنويعهم للأضرب لا يخرجون على العرض، كما ظنّ بعض النقّاد، وإنما إنساقوا وراء حسّهم الموسيقي الذي وافق حسّ القدماء الذين نوّعوا في أضربهم أيضاً.

وبذا تكون هذه الظاهرة، ظاهرة قديمة، ولكن ما يحمد للمعاصرين هو هذا التوسّع في التنويع واستحداث نغمات جديدة من "مستفعلن" -إذا ما حلّلتها فإنها حتماً ستُردّ إليها- غيرَ ملتفتين إلى تحكمّات العروض وقواعده الصارمة.

والمعاصرون اليوم بتوسعهم في خلق نغم جديد من "مستفعلن"، إنما يهدفون إلى تطوير العروض، لا إلى الخروج عليه، وقد بين الفصل ذلك.

ويناقش الفصل الثالث قضية الزّحاف بين القصيدة الحديثة والرّجز، إذ لفتت كثرة الزّحاف في القصيدة الحديثة أنظار بعض النقاد، فراحوا يتهمون الشعر الجديد بضعف في موسيقاه، وأكّد بعضهم أن الزّحاف آفة هذا الشعر، وأنه لم ينتشر في الشعر القديم انتشاره في الشعر الجديد، وهذا الفصل يثبت أن ظاهرة الزّحاف وجدت في الشعر القديم، واستغلت استغلالاً طيباً، والشعر الجديد حينما يستخدم الزّحاف فإنما يرجع إلى أصوله القديمة الثابتة التي يمتح منها.

وترتبط بظاهرة الزّحاف قضيّة أخرى وهي دخول تفعيلة الهزج "مفاعيلن" على الرجز، رأيناها تتسلل إلى القصيدة الجديدة حينما غلب عليها تفعيلة "مفاعلن" مزاحف "مستفعلن". -ولا سيما في بدايات الشعر الجديد وبواكيره- ووقف النقّاد منها بين معارض ومؤيد، ولم يدروا أن هذه التفعيلة المقحمة على الرجز عرفها القدماء في أراجيزهم المزاحفة، ولا سيما مع تفعيلة "مفاعلن". وإذا كان القدماء قد استخدموا هذا كله، فلمَ يُحرم الشعر الجديد منه، بل إن الشعر الجديد بهذا الاستخدام العفوي ليؤكد منَ جديد تلاحمه بتراثه العريق.

ويتحدث الفصل الرابع عن بروز شعرية الرجز من خلال منافسته لموضوعات القصيدة المختلفة، فيقدم الفصل دراسة في الأرجوزة السياسية العباسيّة، في ضوء تعامل الرجز وتفاعله مع المسرح السياسي، ورصده لحركة الانقلاب العباسي، ويكشف عن رجاز كانوا بمثابة المستشارين السياسيين للخليفة العباسي، يشيرون عليه، ويوجهونه في قضايا سياسية خطيرة، مثل قضية "ولاية

العهد" تلك القضية التي تعدّ -إلى حد كبيرٍ- مسؤولة عن ذلك التّصدع الذي أصاب الدولة العباسية في وقت مبكر.

ويرصد الرجز في هذه الفترة مزيداً من الحركات والثورات المناوئة للحكم آنذاك. فكان بمثابة الوثيقة التاريخية، يرصد ويسجل وينقد، ولعل في هذا رداً مقنعاً على المقولة التي تذهب إلى أن الرجز اختصّ بموضوعات يوميّة معيّنة لم يتعدّاها، وأن شمسه في العصر العباسي مالتْ إلى الغروب.

وبعد، فأسأل الله تعالى أن أكون قد وفقت -من خلال هذا الكتاب- في تقديم ما ينفع قراء لغة الضاد، وما يجعلهم ينجذبون نحوها بشغف وحبّ واستمتاع.

ومن الله وحده التوفيق والنجاح

د. ماجد الجعافرة

جامعة اليرموك - كلية الآداب

٢٠٠٢/٨/١٢

الفصل الأول

رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين

موقف القدماء من الرجز

أثار القدماء قضايا كثيرة تتعلق بالرجز، واختلفوا- في بادئ الأمر على شعريته. هل يدخل ضمن دائرة الشعر أو يخرج عليها. فابن سيده يرى أن الرجز شعر ابتداء أجزائه سببان ثم وتد[1]. والعجاج نفسه يعترف أن ما يقوله هو شعر، اذ يروى أنه أنشد أبا هريرة:

ساقا بخنداة وكعبا أدرما

فقال: النبي صلى الله عليه وسلم يعجبه نحو هذا من الشعر[2]. وسمي الرجز من الشعر لتقارب أجزائه وقلة حروفه[3]. ويقول ابن سلام:

«ولم يكن لأوائل العرب من الشعر الا الأبيات يقولها الرجل في حاجته» وحينما يتحدث عن قديم الشعر يذكر لنا أمثلة له من الرجز[4].

ويستشف من قول لعمرو بن العلاء أن الرجز ضرب من الشعر، يقول: «ومن الشعراء من يحكم القريض ولا يحسن من الرجز شيئا»[5] والجاحظ يقول: «وقال غير عبد الصمد:

وجدنا الشعر: من القصيد والرجز، قد سمعه صلى الله عليه وسلم فاستحسنه وأمر به شعراءه»[6] ويقول ابن رشيق: «واسم الشاعر وان عم المقصد، والرجز فهو بالمقصد أعلق وعليه أوقع، فقيل لهذا شاعر ولذلك راجز»[7] ويرى الناقد نفسه أن الشاعر الكامل «اذا قطع وقصد ورجز»[8].

وأبو العلاء المعري المعروف بخصومته للرجز والرجاز لم يخرج الرجز من دائرة الشعر، يقول: «ان الشعر نوع من جنس، ذلك الجنس هو الكلام، واذا صح ذلك قلنا: ان الشعر جنس، والرجز نوع تحته وانما ذكرت لك خشية أن تذهب الى

أن الرجز ليس بشعر . . .»[٩] .

بل أنه يحتج لذلك قائلا : «فان قلت أيها السامع : ان قول العرب رجز وشعر دليل على أنهما مختلفان في الجنسية ، فان ذلك ليس بدليل على ما قلت ، لأنهم يقولون : فعلت بنو هاشم وحمزة بن عبد المطلب[١٠] .

ويذهب الأخفش الى أنه ليس بشعر ، ويقنع الخليل بأن يلتزم هذا الرأي . .[١١] والحق أن ابن منظور ينسب الى الخليل حول هذه القضية آراء متناقضة ، فمرة يوهمنا أنه التزم رأي الأخفش في نفي الشعرية عن الرجز ، ومرة ينسب اليه قائلا : وهو عند الخليل شعر صحيح ، ولو جاء منه شيء على جزء واحد لاحتمل الرجز ذلك لحسن بنائه . . .»[١٢] وفي التهذيب : وزعم الخليل أن الرجز ليس بشعر وانما هو أنصاف أبيات وأثلاث . . .[١٣] ويسند اليه أيضا : أن الرجز المشطور والمنهوك ليسا من الشعر . . .[١٤] .

ويرى الباقلاني أن الرجز لا يعد شعرا «ولا سيما اذا كان مشطورا أو منهوكا ، وكذلك ما كان يقاربه في قلة الأجزاء . . .»[١٥] ويضع مقياسا لقبوله شعرا ، وهو عدد الأبيات فيقول : «ان أقل ما يكون منه شعرا أربعة أبيات ، بعد أن تتفق قوافيها . . .»[١٦] في حين أنه يرى أن «أقل الشعر بيتان فصاعدا»[١٧] ويضيف الى هذه الشروط شرطا آخر وهو القصد والنية ، وهذا يقول : «لو صح أن يسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتزن بوزن الشعر ، أو تنتظم انتظام بعض الاعاريض كان الناس كلهم شعراء ، لأن كل متكلم لا ينفك من أن يعرض في جملة كلام كثير يقوله ما يتزن بوزن الشعر ، وينتظم انتظامه . . .»[١٨] .

والحق ان حديثه عن القصد والنية كان مسبوقا فيه من قبل الجاحظ ، يقول : «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم لوجدت فيها مستفعلن مستفعلن كثيرا ومستفعلن مفاعلن ، وليس أحد في الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا ، ولو أن رجلا من الباعة صاح من يشتري باذنجان ، لقد كان تكلم

بكلام في وزن مستفعلن مفعولات، وكيف يكون هذا شعراً، وصاحبه لم يقصد الى الشعر؟ ومثل هذا المقدار من الوزن قد يتهيأ في جميع الكلام. واذا جاء المقدار الذي يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد اليهما كان ذلك شعراً...»[19].

وعد ابن رشيق شرط النية عمدة الشروط في باب حد الشعر في عمدته فقال: «الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر، لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر، لعدم القصد والنية»[20].

ويبدو أن الباعث على وضع هذه الشروط التي تتعلق بالكم والتزام التقفية والنية هو محاولة نفي الشعرية عن القرآن الكريم والرسول صلى الله عليه وسلم، ولهذا يرى أبو العلاء[21]: «أنّ الذي يقول إنّ الرجز ليس بشعر، انما قال ذلك محتجا لما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال:

أنا النبي لا كذب

أنا ابن عبد المطلب

ولما جاء في الرواية الاخرى أنه قال:

هل أنت إلا اصبع دميت

وفي سبيل الله ما لقيت

وينفي الجاحظ ما ورد في القرآن من آية موزونة على وزن مستفعلن مفاعلن أو في الحديث النبوي أن تكون من الشعر وذلك لعدم توفر القصد والنية...[22] وكذلك ابن رشيق: «لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم...»[23].

وبعد أن وضع الباقلاني مقاييس للشعر تتعلق بالكم قال: «ولم يتفق ذلك في القرآن بحال. . . »[٢٤] فكأنه استبعد الرجز الذي يقل عن أربعة أبيات من دائرة الشعر، وكذلك القصيد الذي يقل عن بيتين. وكان النبي صلى الله عليه وسلم اذا ذكر بيتا صاباه، أي لم يجيء به على جهته، حتى عرف ذلك عنه. . . »[٢٥] ولم يلتفت قدامه إلى كل هذه الشروط فراح يعرف الشعر على أنه: «قول موزون مقفى يدل على معنى»[٢٦]) وهذا التعريف لا يخرج الرجز من دائرة الشعر سواء كثرت أبياته أو قلت.

ويبدو أن الفكرة التي رسخت في أذهان القدماء حول اطلاق صفة «شاعر» على من يقول القصيد في مقابل صفة «راجز» على من يقول الرجز لها دور كبير في نفي الشعرية عن الرجز يقول أبو العلاء: «ويحتجون للذي ينشيء غيره من القصيد شاعر. . . [٢٧] وقد لمح ذلك ابن رشيق فقال: «واسم الشاعر وان عم المقصد والراجز، فهو بالمقصد أعلق، وعليه أوقع، فقيل لهذا شاعر، ولذلك راجز، كأنه ليس بشاعر»[٢٨].

ويظهر أن ظاهرة احتقار الرجز تمثلت في قضية أخرى، وهي تميزه عن القصيد تميزا واضحا، والقصد من هذا الفصل بينهما الاساءة للرجز اذا ما قورن بالقصيد، وتبدأ هذه التفرقة على يد راجز متقدم هو الأغلب العجلي، إذ ينسبون إليه أنه سئل ماذا قال في الاسلام فيجيب سائله: [٢٩].

أرجــــزا تــريـد أم قـــصــــيــــدا   لـقــــد طـلـبـت هـيـنـاً مـــوجـــوداً

ويروى البيت كذلك بهذه الطريقة: [٣٠]

لقـــد ســـألـت هـيـنـا مـــوجـــودا   أرجـــزا تـريـد أم قـــصـــيـــدا

ورواية ثالثة: [٣١]

أرجـــزا ســـألـت أم قـــصـــيـــدا؟   فـــقـــد ســـألـت هـيـنـا مـــوجـــوداً

ورابعة: [٣٢]

أرجــــزا تريد أم قــــريضــــا   كليــهــمــا أجــد مســتــريضــا

مما جعل بعض النقاد المحدثين يقول: «ان آثار الوضع ظاهرة على هذين البيتين، ولا سيما وأن الثاني منهما يروى مقلوبا، أي أن قسيمة الاول يصبح الثاني والعكس، ونكاد نوقن أن غاية الرواة من ذلك كله هي نفي الشعرية عن الرجز... [٣٣].

وهذا يجعلنا نتوقف عند قصد القدماء بمصطلح القصيد. فالقصيد من الشعر ما تم شطر أبياته، وقال ابن جني «سمي قصيدا لأنه قد واعتمد» [٣٤].

والجوهري يقول: القصيد جمع القصيدة كسفين جمع سفينة، وقيل الجمع قصائد وقصيد... [٣٥] والسبب في التسمية لأن قائله احتفل له، فنقحه باللفظ الجيد الذي يتقصد أي ينكسر لسمنه» [٣٦]. ويقول ابن منظور: «والعرب تستعير السِّمَنَ في الكلام الفصيح فتقول: هذا كلام سمين أي جيد، وقالوا: شعر قصد: اذا نقح، وجود وهذب، وقيل: سمى الشعر التام قصيدا لأن قائله جعله من باله فقصد له قصدا، ولم يحتسه حسيا على ما خطر بباله، وجرى على لسانه، بل روي فيه خاطره، واجتهد في تجويده، ولم يقتضبه اقتضابا، فهو فعيل من القصد، وهو الأم ومنه النابغة: -

وقــائــلــه: من أمــهــا واهتــدى لــهــا   زياد بن عــمــرو أمــهــا واهتــدى لهــا

أراد قصيدته اتي يقول فيها: -

يادار مــيــة بــالعلــيــاء فــالسنــد [٣٧]

فنلاحظ أنهم يضيفون للقصيد صفة التنميق والتجويد واللفظ الجيد، والتأني، والبعد عن الارتجال «ولم يحتسه حسيا» واضفاء صفة الطول عليه «ولم يقتضبه اقتضابا» وكذلك صفة القصد، وهذا المعنى اللغوي يومئ الى سلب كل هذه الصفات عن الرجز.

ونلحظ مثل هذا الازدراء للرجز في تفريقهم بينه وبين القريض، فالقريض: الشعر، وقرضت الشعر أقرضه: اذا قلته، والشعر قريض، وقال ابن بري: وقد فرق الاغلب العجلي بين الرجز والقريض بقوله: -[٣٨]

أرجـــــزا تـريـد أم قـــــــريـضـــــا

ومن الواضح أن «الأغلب» - بهذا الفهم لكلمة القريض - يخرج الرّجز عن دائرة الشعر، ولا نعتقد أن الأغلب الراجز يقول مثل هذا، لأنه يخرج نفسه هو من دائرة الشعر برجزه الذي لا يعد شعرا. والنحاس يقول: «القريض عند أهل اللغة: الشعر الذي ليس برجز، يكون مشتقا من «قرض الشيء» أي قطعه، كأنه قطع جنسا»[٣٩] وقال أبو اسحاق «وهو مشتق من القرض، أي: القطع والتفرقة بين الأشياء، كأنه ترك الرجز وقطعة من شعره...»[٤٠].

ويبدو أن هناك جملة من الاسباب تقف وراء ازدراء القدماء للرجز واخراجه من دائرة الشعر، منها ورود بعض أشطار منه على لسان رسول الله صلى الله عليه وسلم، وهذا جعل القدماء يتحرجون في عده شعرا أمام الآية الكريمة «وما علمناه الشعر وما ينبغي له». وان كان بعضهم قد خرج ذلك بقولهم: «نقلت الرواة أن عبدالله بن عبد المطلب، قال للكاهنة لما رأت النور بين عينه فدعته الى نفسها: -

أمـــا الحـــرام فـــالممـــمـــات دونـه

والحـل لا حل فـــأســـتـــبـــيـنـه

فـكـيـف بـالأمـــر الذي تـبـــغـــيـنـه

وقالوا: فان كان الشعر منقصة فلم استعملها السادة في الاسلام والجاهلية، وان كان فضيلة فلم يحرمها رسول الله صلى الله عليه وسلم. وقالت طائفة: قد يجوز أن يكون الأمر على ما ذكر هؤلاء، ويجوز أن يكون على غيره ولأنه صلى الله عليه وسلم قال: استعينوا على كل صناعة بأهلها»[٤١].

ويقول أبو العلاء: ومن الجائز أن يكون سلب منه العلم بهذا النوع لما بعث، فكان ذلك مثل الآية، وانما معنى قوله تعالى « وما علمناه الشعر» انه جواب لقول من قال من الكفار: «الذي جاء به محمد شعر» لا أنه بهذه الآية نفى عنه المعرفة بهذا الضرب. . . »[٤٢].

وسبب آخر يرجع الى أن الغالب عليه في الجاهلية أنصاف أبيات وأثلاث، فالعدد أيضا له دور في التقليل من شأنه ومن هنا قال ابن قتيبة: «ولم يكن لأوائل الشعراء الا الابيات القليلة يقولها الرجل عند حدوث الحاجة. . . »[٤٣] ويذكر أن الأغلب العجلي «هو أول من شبه الرجز بالقصيد وأطاله، وكان الرجز قبله انما يقول الرجل منه البيتين أو الثلاثة»[٤٤]، يظهر أن ميزة الطول كانت محببة في القصيد، وغير موجودة في الرجز ولهذا اعتنى النقاد بتتبع نمو هذا الطول في الأراجيز، فأشاروا الى تطور الرجز طوليا كي يلحق بالقصيد، ولهذا يقول ابن رشيق: «وأول من طول الرجز، وجعله كالقصيد الأغلب العجلي. . . ثم أتى العجاج فافتن فيه فالأغلب العجلي والعجاج من الرجز، كامرئ القيس ومهلهل في القصيد»[٤٥]. ويقول ابن سلام: «ولم يكن لأوائل العرب من العرب إلا الأبيات يقولها الرجل في حاجته. . . وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف. . . »[٤٦] وهو حينما يذكر قديم الشعر يشير إلى أبيات من الرجز[٤٧].

ومن هذه الأسباب- في نظرنا- هو اتساع مفهوم الرجز في الجاهلية فلم يعامل على أنه بحر شعري وحسب «ولكن الغالب على اصطلاح القدماء هو أن الرجز نوع من النظم قيده القافية وحسب، ويقبل عددا من بحور الشعر ولا سيما البحر المسمى باسمه»[٤٨].

ويقول صاحب العمدة: «ومن المقصد ما ليس برجز وهم يسمونه رجزا، لتصريع جميع أبياته، وذلك هو مشطور السريع»[٤٩]. ويذكر أبياتا أنشدها أبو عبد الله لابن المعتز، فيعلق عليها قائلا: «وهذا عند الجوهري من البسيط والذي أنشد أبو عبدالله هو من الرجز»[٥٠].

ويتردد الرجز عند القدماء على أنه من البحور أو الأوزان السهلة، وهو ضرب من الشعر وزنه مستفعلن ست مرات، سمي كذلك لتقارب أجزائه وقلة حروفه، وهو داء يصيب الإبل في أعجازها. . .»[٥١] وأصل الرجز في اللغة: تتابع الحركات، ومن هذا رجز الشعر، لأنه أقصر أبيات الشعر والانتقال من بيت الى بيت سريع نحو قوله:

صبرا بني عبد الدار[٥٢]

ويقول ابن سيده: والرجز شعر ابتداء أجزائه سببان ثم وتد[٥٣]، ويضيف «وهو وزن يسهل في السمع ويقع في النفس ولذلك جاز أن يقع فيه المشطور وهو الذي ذهب شطره والمنهوك وهو الذي قد ذهب منه أربعة أجزائه وبقي جزءان. . .»[٥٤] والجاحظ يقول: «اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم، لوجدت مثل مستفعلن كثيرا، ومستفعلن مفاعلن. . .»[٥٥].

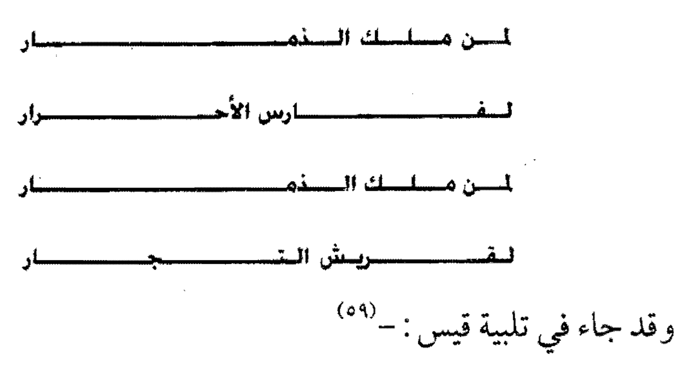
ومعنى هذا أن الرجز يعرض في الكلام العادي كثيرا لتتابع حركات هذه التفعيلة المبدوءة بسببين ثم وتد مجموع، ولهذا لاحظ المستشرقون أن هناك أراجيز كثيرة تختلط بالكلام العادي المسموع، مما حدا ببعضهم الى أن يذهب الى أن الرجز متطور عن السجع[٥٦] ويرون كذلك أن الرجز فعلاً أقدم نظام للشعر العربي، وهو عندهم ليس الا سجعا منظوما مقفى. . .[٥٧] وهذه واحدة من الأراجيز التي تجمع بين صفتي أسلوب السجع والرجز، مما جعل بعض الباحثين يقول:

«وكأنها الخطوة التي تطور اليها السجع»[٥٨]: -

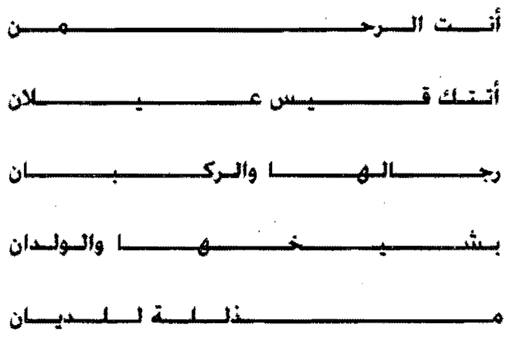
لمن ملك الذمار

لحمير الأخيار

للحبشة الأشرار


لمن ملك الذمار
لفارس الأحرار
لمن ملك الذمار
لقريش التجار

وقد جاء في تلبية قيس : –[٥٩]


أنت الرحمن
أتتك قيس عيلان
رجالها والركبان
بشيخها والولدان
مذللة للديان

ويرى بروكلمان : « أن السجع ترقى الى بحر الرجز المتألف من تكرار سببين ووتد، ليسهل على السمع ويبلغ أثره في النفس. . . »[٦٠].

وللرجز علاقة قوية بالحداء، وهو سوق الابل والغناء لها كما يقول «الجوهري»[٦١]. ويقول ابن حبيب «كانت العرب تقول الرجز في الحرب والحداء والمفاخرة»[٦٢] ويقول الأخفش : «وهو الذي يترنمون به في علمهم وسوقهم ويحدون به»[٦٣]. ويبدو أن الحداء لم يكن الا رجزا. . .[٦٤]، يرفع الحادي به صوته عاليا مدويا، وكأنه بذلك يحث راحلته على السير اذا ما أحسّ منها فتورا وتوانيا، وهذا ما جعل بعض المستشرقين يقول : « إن الأوزان الأساسية للعروض العربي تحاكي طريقة الجمل في سيره. . . »[٦٥] ويظهر أن الحداء كان يتخذ شكل غناء بدائي، يرتجل ارتجالا دون إعداد، وفي هذا يقول د. حسين نصار : «ولم يكن الحادي شاعرا محترفا، وانما كان كل فرد في القافلة صالحا للحداء، وجديرا به وله الحق فيه، اذا كان قادرا عليه. . .[٦٦] ويضيف : (وكان

الحادي في أكثر الاحيان يرتجل ما يقول دون اعداد سابق ولذلك تراه يعالج ما يتعلق بسفره، وما يتصل به، وما يطرأ عليه من أحوال. . . »[٦٧].

والتلبية عد العرب لها علاقة وثيقة بالرجز، ويلاحظ أبو العلاء أن التلبية عند العرب لم تأت بالقصيد، وانما ما جاء منها موزونا لا يكون إلا رجزا، ويقسم التلبية كما جاءت عن العرب الى مسجوع لا وزن له، ومنهوك على نوعين من الرجز ومن المنسرح، ومشطور من الرجز، ويعلق الاستاذ سليم الجندي على تقسيماته، يقول: «فظاهر كلامه أنه عد الأنواع المتقدمة من الرجز، مع أن فيها ما هو من الرجز وما هو من المنسرح ومن السريع. . .[٦٨] ويرى بعض الباحثين أن «الرجز قد تطور عن الاسجاع المنبورة والحداء والتلبية. . . »[٦٩] ومكن أن يكون الرجز قد تطور عن الاسجاع المنبورة، وعن التلبية، لأننا لاحظنا اختلاط الرجز بالسجع، واختلاطه بالتلبية، ثم نلاحظ أن التلبية في أكثرها تحولت الى رجز، ولكننا لم نلاحظ مثل هذا الحداء فالحداء جاء جاهزا موزونا لم يعرف تدرج السجع والتلبية.

ويظهر أن طبيعة الرجز القائمة على الارتجال والبديهة قد أساءت إليه، أو شاركت في الحملة عليه والازراء به. وقد لاحظ الجاحظ هذا على الرجز فقال: «وكل شيء للعرب إنما هو بديهة وارتجال، وليس هناك معاندة ولا مكابدة، وإنما هو أن يصرف وهمه الى الكلام والى رجز يوم الخصام. . . »[٧٠]

ولكن هذا القول قد يصدق على أراجيز الجاهليين، وعلى بعض أراجيز الاسلاميين التي كانت تقال في التحميس للقتال. . .[٧١] ولا يصدق على أراجيز رؤية والعجاج التي تشبه القصيد تماما[٧٢] ولا بد فيها من الاعداد والرؤية، ولا يمكن لنا أن نصدق ما ينقله الأصمعي عن بعض الرواة من أن أبا النجم قال أرجوزته التي مطلعها: -

الحمد لله الوهوب المجزل-

وفي قدر ما يمشي الإنسان من مسجد الأشياخ إلى حاتم الجزار، ومقدار ما بينهما غلوة . . . [٧٣] أؤ نحوها، قال: «وكان أسرع الناس بديهة»(٧٤) واذا كان أبو النجم بهذه السرعة يرتجل أرجوزة طويلة محكمة النسج، فلم يكرر الأرجوزة نفسها مرة ثانية أمام «هشام بن عبد الملك» حينما طلب منه ومن الشعراء حاضرين لمجلسه أن يصفوا له إبلا، يقطرونها ويصدرونها حتى كأنه ينظر إليها . . . ؟[٧٥].

وطبيعة الموضوعات التي خاضها الرجز في الجاهلية كان لها دور في وقفة القدماء منه هذا الموقف السلبي، فاستخدم الرجز عند المتح وعند مجاثاة الخصم وساعة المشاولة وفي نفس المجادلة والمحاورة . . . [٧٦] وترنموا به في عملهم وسوقهم وحدائهم . . . [٧٧] وفي سقاية إبلهم[٧٨]، وترقيص الصبيان[٧٩]، وفي التعاويذ والرقي والأحاجي واللعب بالألفاظ[٨٠].

على أن الرجز في تطوره تخطى هذه الموضوعات، وأصبح يعبر عن الموضوعات ذاتها التي يعبر عنها القصيد، بل زاد على القصيد حينما تخصص في موضوعات معينة مثل الطرديات والمنظومات التعليمية.

ولكن هذا التطور لم يعجب أبا العلاء الذي رأى أن الرجز لا يصلح للمدح، لما يشتمل عليه من ألفاظ غريبة خشنة، تصك المسامع بالجندل، وهذه لا تليق بالمدح فيقول: «أقسمت ما يصلح كلامكم للثناء ولا يفضل عن الهناء، تصكون مسامع الممتدح بالجندل وإنما يطرب الى المندل . . . [٨١].

ويأخذ أبو العلاء على رؤبة عدم معرفته لكلمة غريبة ذكرها أمامه أبو مسلم الخراساني، وهذا ليس بعربي، فراح رؤبة يسأل عنها بالحي، ونظن أن أبا العلاء كان يدرك أن غرابة الرجاز غرابة متكلفة مصنوعة يقول: «ولقد بلغني أن أبا مسلم كلمك بكلام فيه ابن تأداء[٨٢] فلم تعرفها حتى سألت عنها بالحي، ولقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق . . . [٨٣]. ويأخذ عليهم أنهم حبسوا أنفسهم على ميدان الوصف: «ومتى خرجتم عن صفة جمل ترثون له من طول العمل،

الي صفة فرس سابح، أو كلب للقنص نابح، فانكم غير الراشدين. . .[٨٤]
ومن أسباب هجومه على الرجاز القافية، التي يرى أنها يجب أن تنأى عن الحروف النافرة ولهذا يوجه كلامه لرؤبة قائلا: -

«يا أبا الجحاف ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة تصنع رجزا على الطاء وعلى الظاء وعلى غير ذلك من الحروف النافرة. . .[٨٥] ويأخذ على الرجز خلوه من الامثال السائرة التي نجدها في الشعر، وكذلك خلوه من الألفاظ العذبة المستحسنة، فيقول لرؤبة على لسان ابن القارح: «ولم تكن صاحب مثل مذكور ولا لفظ يستحسن عذب» «ولو سبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحبة. .[٨٦]

والحق أن المعري الذي هاجمَ الرجّز لغرابة لغته، لم يكن هو نفسه مبرّأ من الإغراب.

وحاول نفر من القدماء انصاف الرجاز، فأخذ يتعصب لهم «قيل ليونس: من أشعر الناس؟ قال العجاج ورؤبة. فقيل له: لم ولم نعن الرجاز؟ فقال هم- أشعر من أهل القصيد، وانما الشعر كلام، فأجوده أشعره قد قال العجاج: -

قد جبر الدي الاله فَجُبرْ

وهو نحو مائتي بيت موقوفة القوافي، ولو أطلقت قوافيها كانت كلها منصوبة وكذلك عامة أراجيزهما. . »[٨٧]. ويقول أبو عبيدة: «ما زالت الشعراء تغلب حتى قال أبو النجم: -

الحمدلله الوهوب المجزل

وقال العجاج:

قد جبر الدين الاله فجبر

وقال رؤبه:

وقـــاتم الاعــــمـــاق خـــاوي المخـــتـــرق[88]

ويقول ابن رشيق: «والراجز قلما يقصد، فان جمعهما كان نهاية نحو أبي النجم فانه كان يقصد... وأما غيلان فانه كان راجزا ثم صار الى التقصيد، وسئل عن ذلك فقال رأيتني لا أقع من هذين الرجلين على شيء يعني العجاج وابنه رؤبة»[89].

وينقل الجاحظ عن أبي عمرو بن العلاء: «ومن الشعراء من يحكم القريض ولا يحسن من الرجز شيئا، ففي الجاهلية منهم: زهير والنابغة والأعشى...»[90] ونلاحظ أن أبا عمرو ذكر بعد أن قال: ان الشعر فتح بامرئ القيس وختم بذي الرمّة «وكلا الشاعرين له قصيد ورجز، وأبو عمرو يعترف برجز امرئ القيس فيقول: «وأما من يجمعهما فامرؤ القيس، وله شيء من الرجز...»[91] فلا نستبعد أن يكون تفضيل أبي عمرو بن العلاء لامرئ القيس ببداية الشعر، واختياره لذي الرمّة ليكون خاتمة الشعر ناجما عن جمعهما للقصيد والرجز.

والرجاز أنفسهم كانوا يشعرون بذاتهم، ويفخرون على غيرهم من الشعراء، فلم يسلموا بازدراء النقاد والشعراء المقصدين لهم، فعقبة بن رؤبة أنشد عقبة بن سلم بحضرة بشار أرجوزة، فقال: كيف ترى يا أبا معاذ؟ فأثنى بشار كما يجب لمثله أن يفعل، وأظهر الاستحسان، فلم يعرف له عقبة حقه، ولا شكر له فعله، بل قال له: هذا طراز لا تحسنه، فقال له بشار: ألمثلي يقال هذا الكلام؟ أنا والله أرجز منك ومن أبيك ومن جدك، ثم غدا على عقبة بن سلم بأرجوزته التي أولها:

يـا طلـل الحي بـذات الـصـمـد ... بالـلّه خـبـر كـيـف كنت بعـدي[92]

وكان الرجاز يحسون أن ما يقومون به هو تخصص تفردوا به، لا يعرفه غيرهم، فرؤبة كان يغرب في رجزه، وكذلك أبوه، فيقول متعجبا من فصاحة أبي مسلم: «وما ظننت أن أحدا يعرف هذا الكلام غيري وغير أبي. . . »(٩٣).

وكانوا يصيبون بعض التقدير في أوساط اللغويين، فمحمد ابن سلام يقول: قلت ليونس: هل رأيت عربيا قط أفصح من رؤبة، قال لا، ما كان معد بن عدنان أفصح منه. . . »(٩٤). وقال الخليل حين انصرافه من جنازة رؤبة: «دفنا الشعر واللغة والفصاحة اليوم. . . »(٩٥) وعرض يونس شعر الجعدي على رؤبة، فنقده، ولما لم يصب في ذلك، اعتذر يونس عنه قائلا: «ولم يكن رؤبة والعجاج صاحبي خيل، ولكن كانا صاحبي إبل ونعتها. . . »(٩٦).

ويبدو مما قدمت أن القدماء لم يعرفوا للرجز قيمته، ولم يلتفتوا الى ما فيه من طاقات، ومن هنا فلست مع الرأي الذي يقول: «ان موقف القدماء منه يدل على تطور في مفهوم الشعر. . . »(٩٧) وكل ما قدموه من ملاحظات لا تعدو كونها ملاحظات ذوقية، فهذا الاصمعي يقول: «لا يعجبني شاعر اسمه الفضل بن قدامة يعني أبا النجم. . . »(٩٨).

مكانة الرجز عند المعاصرين:

لاحظ القدماء أن من قديم الشعر قول دويد بن زيد بن نهد حين حضر الموت: –(٩٩).

اليوم يبنى لدويد بيته	لو كان للدهر بلى أبليته
أو كان قرني واحدا كفيته	يارب نهب صالح حويته
ورب غيل حسن لويته	ومعصم مخضب ثنيته

وقال أيضا :-

ألقى على الدهر رجلا ويدا

والدهر ما أصلح يوما أفسدا

يصلحه اليوم ويفسده غدا

ويتكرر هذا الموقف مع الشعر الجديد ذي التفعيلة، فنلاحظ أن الرّجز يحتل مكان الصدارة بعد الكامل، فكأنما قدر للرجز أن يكون أولا في الشعر القديم وأولا في الشعر الجديد، أو قل حينما فكر العربي في أن يوجد له كلاما موزونا مقفى دالا على معنى، وجد ضالته في الرجز، وحينما فكر- في هذا العصر- أن يغير في مسيرة الشعر القديم، كان لابد له من أن يستشير الرجز أولا فيما هو مقدم عليه.

ويبدو أن الشاعر المعاصر أدرك شيئا في تفعيلة «مستفعلن» يساعده على التغيير، لأنه لاحظ أن القدماء استغلوها بعض الاستغلال، فأوجدوا منها أشكالا وألوانا وأنغاما كثيرة -على نحو ما سنرى- ولعل ما في هذه التفعيلة من تغيرات هي التي أوحت له بفكرة شعر «التفعيلة» هذا اذا ما عرفنا أن هذه التفعيلة أقدم تفعيلة في الشعر العربي، تستمد قدمها من قدم الرجز نفسه.

وتلاحظ الناقدة «نازك الملائكة» أن «البحر الأثير خلال السنوات ٥٠- ١٩٥٤ هو «الكامل» ثم اختفى في السنتين الماضيتين وبرز مكانهُ «الرجز» وكثر كثرة عجيبة، حتى لم يعد المرء يجرؤ على استعماله خوفاً من الوقوع في الرّتابة. . »[١٠١].

وجاء في دراسة احصائية لشعر صلاح عبد الصبور أجراها د. هيثم الامين: أن البنية العروضية لشعر صلاح عبد الصبور قائمة على نوعين من الشعر، شعر عمودي يشكل ٥٪ من مجموع ديوانه، وشعر غير عمودي يعتمد التفعيلة ويشكل

٩٥٪ من ديوانه، وهذا القسم الاخير مؤلف من ٣٨٠٠ بيت، تتقاسمها الابحر التالية: الرجز: ١٧١١ بيتا بنسبة ٤٥٪. . . . [١٠١].

وقد حاول بعض الباحثين أن يتحقق من مدى انتشار الرجز في الشعر الجديد، فتناول عينات منه في ديوانين وعددين من مجلتين أدبيتين فخلص الى أن «مكانة الرجز في الشعر الجديد واضحة، فليس له منافس بين الأوزان الاخرى الا الخبب. . . [١٠٢].

ويظن «علي يونس» أن نسبة الرجز تزيد كثيرا في أواخر الستينات وأوائل السبعينات حتى تكاد تطغى على الأوزان الاخرى. . . »[١٠٣].

وفي مرحلة التحول الى الوجدانية - وقد اتخذت شكل الرومانسية- احتل «الرجز» عند بدر شاكر السياب المرتبة الثانية، فقد كتب في اطاره(٢١٧) قصيدة من مجموع قصائد هذه المرحلة. . . »[١٠٤].

ولاحظ «رجاء النقاش» أن معظم قصائد الشعر الجديد تكتب في بحر شعري واحد هو بحر الرجز. . . »[١٠٥].

ويقول النقاش في مقدمة ديوان «أحمد عبد المعطي حجازي» «مدينة بلا قلب» «وشاعرنا يستخدم بحر الرجز في أكثر من ثلاثة أرباع قصائد هذا الديوان، أما القصائد الاخرى فموزعة بين عدد من البحور المختلفة. . . [١٠٦].

ومن هذا يتضح لنا أن الرجز أخذ مكانة مرموقة في الشعر الجديد، وهو ما لم يتيسر له في الشعر القديم، وأخذ ينفض عنه غبار السخرية والازدراء الذي لحقه عند القدماء، بل اننا نجد نقاداً يقولون: (لعل اكتشاف امكانيات بحر الرجز كان من أهم ما حدث للشعر العربي في حركته التحررية الجديدة. . . »[١٠٧].

ونلاحظ الشعراء المعاصرين يتفاخرون باستخدام الرجز، ويوجهون النقد لمن لم يستفد من إمكانات هذا البحر الهائلة. فقد نشبت معركة بين الشاعر

العراقي بدر شاكر السياب، والشاعر المصري صلاح عبد الصبور وكلاهما شاعر ورائد من رواد الشعر الجديد، وقد ساند الأول عدد من الشعراء والكتاب العراقيين، وآزر الثاني عدد من الشعراء والكتاب المصريين، وقد تبادل الفريقان تهمة النزعة الاقليمية، وتهمة اليسارية، وكان الرجز أحد أسباب اشتعال تلك المعركة، فقد ثار الشاعر السياب ضد الناقد «رئيف خوري» الذي كان قد أعجب بالتفات صلاح عبد الصبور للامكانات الكامنة في الرجز. . . ضمن ما أعجب به في قصيدة «الناس في بلادي» عندما نشرتها الآداب. فما كان من السياب إلا أن كتب يرد على «رئيف خوري» قائلا: أما عن انتباه السيد عبد الصبور للامكانات الكامنة في وزن الرجز التام منه والمجزوء، فالأحرى بالاستاذ الخوري أن يرجع للعدد السادس من الآداب عام ١٩٥٤م، فيقرأ «أحد والحرية والربيع» للزميل كاظم جواد، وأنشودة المطر لكاتب هذه السطور. . . وكلتاهما من وزن الرجز التام والمجزوء، مستغلا خير استغلال. . . وجاء دور صلاح عبد الصبور فرد قائلا: ليس لي شرف أولية استعمال الرجز ولم ينسب الاستاذ الخوري ذلك الشرف لي. . . أما استعمال «مستفعلن شكلا عروضيا حرا فقد سبقنا إليه د. لويس عوض المصري في قصيدته المسماة «كيرياليون» المكتوبة سنة ١٩٣٧. . . وأخيرا إني شاعر مصري ولو كان عندي ما أقدم خيراً من الشعر لقلت، ولذلك أحبني مواطني وظنوا بي خيرا. . . ولا أريد من الشعر أكثر من هذا الوسام، محبة الأصدقاء الشرفاء، ولست أول من رجز، ولست أولا في شيء على الاطلاق، فلا تشغل نفسك بي. . . فان فيك لطاقة على ما هو أجدى على أمتك، وان فيما ينشر في الصحف، وتمتلىء به المجلات، وتهتز به الحياة ما هو أحق بانفعال مثقف واع ذي موقف من أن «مستفعلن» في قصيدة لصلاح عبد الصبور تحولت الى «مفاعيلن». . . (١٠٨).

وقد عدت «نازك الملائكة» الرجز ضمن البحور الشعرية الصافية، التي تصلح لأن تكون ميدانا للشعر الحر. . . (١٠٩)، وطلبت من الشعر الجديد أن

يسير على تشكيلة واحدة لأنه اذا سار على تشكيلتين اضافة الى تعقيد الاطوال وتنوع الطول وتنوع التشكيلة، وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة، مثل الارجوزة فانه يساعد السمع على الذوق الموسيقى . .[١١٠]

وواضح أنها تعد الرجز المشطور أساساً ثابتا أو انموذجاً لشعر التفعيلة في انطلاقته الموسيقية، وفي توحيد تشكيلته . فهو بهذه الهيئة يساعد السمع على التذوق الموسيقي، وتعد الناقدة كذلك عمل الرجاز بالرجز المشطور عملا منطقيا بالمعنى العروضي «فضلا عن أن الأذن العربية ترتاح اليه» وتكرر ما أشارت اليه سابقا فتقول: «وأما حين كان الشاعر ينظم شعرا ذا شطر واحد كالأرجوزة، فانه كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر في كل شطر فلا يخرج عليها فقط . . .[١١١] .

وتبرر «الجيوسي» أهمية الرجز في الشعر الجديد فتقول: «ولعل الرجز قد أصبح من أهم بحور الشعر الحر عندنا، وقد جرت محاولات نغمية فيه دلت على مرونته واستعداده الكبير للمطاوعة اذا تلقفته أنامل فنان موهوب . . .»[١١٢] .

وعزا النقاش ما يرمى به الشعر الجديد من نثرية وضعف في موسيقاه الى أن معظم قصائده تكتب في بحر شعري واحد هو الرجز . . . وعد هذه النثرية وهذا الضعف الموسيقي فيه المنبعث عن طريق استخدامه للرجز أمرا مقصودا . يقول مقدما لديوان الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي: «والاتهام الذي يوجه الى الشعر الجديد هو في نفس الوقت غاية من غايات هذا الشعر وهدف من أهدافه ويعلل لذلك بقوله: «ان النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد، بل هاك التجربة التي يعبر عنها، وهناك الصورة التي يرسمها، والبناء الفني الذي يصممه لقصيدته، كل هذا شيء جديد على الشعر يحتم التخلص من النغم الصارخ العنيف الواضح . . . وقد اتجه الشعر الجديد- وهذا الديوان من أهم نماذجه الفنية الى طريقة «التشخيص» للتعبير عن التجارب المختلفة وخلفت هذه الطريقة في القصيدة طابعا قريبا من طابع القصة . ويحتاج مثل هذا الطابع الى التخلص من

النغم الصاخب، والاهتمام بالنغم الهادئ اليسير الذي يصلح لرواية شيء ما، وهذا هو الذي دفع الشاعر الجديد الى اختيار الرجز، وتغليبه على غيره من البحور الشعرية. . . »[١١٣].

ومن هذا كله يتبين لنا التفات المحدثين الى الرجز، والى التركيز عليه في القصيدة الحديثة، وإذا سلمنا بقول ابن سلام أن من قديم الشعر أبياتا من الرجز المشطور أمكننا أن نستنتج أن الرجز سابق للرجز التام، الذي يشبه القصيد، وسابق لبقية البحور العربية، وذلك لأن الرجز المشطور يسمح بتلاحق الموسيقى بشكل واضح، وهذا ينسجم مع اذن الانسان البدائي، يقول د. عبدالرؤوف: «ان الانسان البدائي لا يستطيع ملاحظة موسيقى السجعة أوالقافية الا اذا كانت تتلاحق في سرعة مضطردة، وكلما تقدم حضاريا، أصبحت أذنه أكثر قدرة على الاحتفاظ بموسيقى القافية، حتى تسمع تاليتها على تباعدها. . . »[١١٤] وعلى هذا فاننا نرى أن مجيء البيت المكون من صدر وعجز، ثم من صدر وعجز بشكل يسمح بمجيء القافية في نهاية العجز يشعر بأن الموسيقى المنبعثة من القافية قد تأخرت زمنيا، وكأنه تطور طفيف طرأ على الشعر بمقدم البيت ذي الصدر والعجز. . . ولعل هذا يفسّر لنا وجود التصريع في بداية القصيدة العربية وكأن الشاعر يحاول أن يسلم أذن سامعية الموسيقى من أقرب طريق، ويترك بعد ذلك العنان لتلك الأذن كي تلاحقها من خلال نظم القصيدة المعروف.

وهذا -حقيقة- يجعلنا نذهب الى أن الرجز المنهوك أقدم من الرجز المشطور معتمدين في ذلك على نظرية «قرب التلاحق الموسيقي»- ان جاز التعبير-. ويكون الرجز القائم على تفعيلة واحدة أقدم هذه الانواع جميعا، ومن هنا لا نوافق الناقدة «نازك الملائكة» على ملاحظتها القائلة «بأن نظام الشطر، الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة مثل الارجوزة يساعد السمع على تذوق الموسيقى. . . »[١١٥] الحق أنه لا يساعد السمع على التذوق الموسيقي ولكنه يصدم السمع بهذا الرنين المرتفع للموسيقى ذلك الرنين الذي يجعلك تنظر اليه في

الدرجة الاولى، ضاربا بقيم القصيدة الاخرى جانبا. ولعل هذا ما لاحظه الشاعر الجديد، فتجنب أن تأتي القافية متلاحقة تماما كما جاء في الأرجوزة.

ونعتقد أن رجوع الشعر الى التفعيلة- أي بناؤه على تفعيلة واحدة- هو رجوع الى الأصل الذي نبع منه الشعر العربي، وهو- فيما أعتقد- اعتماده أولا على التفعيلة الواحدة، ثم التفعيلتين ثم الثلاث.

الرجز وكتابة الشعر الجديد

مما احتفظت لنا به المصادر من الرجز الذي يسير على تفعيلة واحدة أرجوزة تنسب الى سلم الخاسر، ولعل عبارة ابن رشيق: «ويقال ان أول من ابتدع ذلك سلم الخاسر» تؤيد ما أذهب اليه من أن هذا اللون هو أقدم أنواع الرجز، اذ إن عبارته تشكك في أن يكون سلم المبتدع لهذا النمط. وتجري الارجوزة على هذا النحو:-[١١٦].

مـوسـى المـطـر   غـيـث بـكـر
ثـم انـهـمـر   ألـوى المـرر
كـم اعـتـسـر   ثـم ايـتـسـر
وكـم قـدر   ثـم غـفـر
عـدل الـسـيـر   بـاقـي الأثـر
خـيـر وشـر   نـفـع وضـر
خـيـر البـشـر   فـرع مـضـر
بـدر بـدر   والمفـتـخـر لمن غـبـر

ولنا أن نتحكم في كتابة هذا الرجز وفقا للموقف النفسي أو الشعوري للشاعر في أشكال كثيرة، فلا نرى- مثلا- أي ضرر يلحق بالابيات اذا ما تصورناها من خلال الكتابة تجري على هذا النحو: -

مـــوسى المـطر غـــيـث بكـر ثم انـهـــمـــر

ألـــــوى المـــــرر

كم اعـــتـــســـر ثم ايـتـــســـر وكـم قـــدر

عـــدل الســـيـــر بـاقي الاثـر

خـــيـــر وشـــر نفع وضـــر

خـيـر البـشـر فـرع مـضـر

بـــــدر بـــــدر

والمفـــتـــخـــر

لمـن غـــبـــر

ولا يحجبك عما في هذه الارجوزة من جمال الا هذا الرنين الموسيقي الذي يصدم السمع. وقريب من هذا قول علي بن يحيى أو يحيى بن علي المنجم: - (١١٧)

طـــيـــف ألـــم	**بـــذي ســـلـــم**
بـعـــد الـعـــتـــم	**يـــطـــوي الأكـــم**
جـــاد بـغـم	**ومـــلـــتـــزم**
فـــيـــه هـضـم	**اذا يـــضـــم**

ولا نجد ضيرا أيضا من كتابة هذه الأرجوزة على هذا النحو :-

طـــيـــف ألـــم

بـــذي ســـلـــم

بـعـــد الـعـــتـم، يـطـوى الأكـم

جـــاد بـغـم

وملتـــزم

فـــيـــه هـضـم إذا يـضـم

وهذا رجز لاحدى بنات الفند الزماني :-(١١٨)

وغـــي وغـــي وغـــي وغـــى

حـــر الحـــرار والـتـظـى

ومـــلـــئـــت مـــنـــه الـــربـــى

ياحـــبـــذا الحـلّقـــون بـالـضـحـى

هذا الرجز- وفقا لما وصلنا مكتوبا على هذه الصورة- يسير على تفعيلتين، قد سماه القدماء «منهوك الرجز» وذلك لأنه يسير على تفعيلتين وقد نهك البحر ذو التفاعيل الست، فذهب وبقي منه ثلث، ولهذا قالوا: منهوك كأنه مقطوع أو مقطع مع أننا نلاحظ أن «الجوهري» يطلق على الرجز ذي التفعيلة الواحدة اسم «المقطع» وكأن الرجز على تفعيلتين- بدرجة- أقل تقطعا من ذي التفعيلة الواحدة فسموه «منهوكا».

ومن ينظر في البيت الاول من هذه الارجوزة يحس المواءمة بين هذا النهك أو هذا التقطيع والتمزيق النفسي الذي تعانيه الراجزة. مما يدل على أنها كانت ترمي الى تمزيق التفعيلة الأصلية للرجز «مستفعلن» فزادت هذا التمزيق تمزقا آخر حينما حولتها الى تفعيلة مزاحفة، تحولت معها مستفعلن الى «مفاعلن» «متفعلن»

وزادت من نمو هذا التمزيق في نفسيتها فعمدت الى تقطيع التفعيلة المزاحفة، فقسمتها الى نصفين لعلها تعبر عما تحمله من هموم وأحزان تنجم عما تثيره الحرب وعما تخلفه. ولا نشك لحظة في أن هذه الراجزة لو قدر لها أن تكتب أرجوزتها وفقا للدفقات الشعورية والنفسية عندها لما ترددت لحظة في أن تكتب هكذا:

وغـــــــى

وغـــــــى

وغـــــــى

وغـــــــى

حــــرَّ الحـــــرار والنظـــى

ومـــلـــئـــت مـــنـــه الـــربـــى

يا حـــبـــذا المحلقـــون بـالضـــحى

فنلاحظ كيف أحدثت بهذا التقطيع للتفعيلة الواحدة مفارقة صوتية تؤكد المعنى الذي تريده، ولو حاولت أن ترسم رسما بيانيا للشحنات النفسية الانفعالية- لهذه الراجزة- لامكنك ذلك، ولما أعياك هذا التدرج نحو قمة التأزم والانفعال، وهذا الانفعال النفسي العارم الذي بدأ عن طريق التقطيع في كلمة «وغى» وما تثيره في النفس من جلبة وضجيج، اضافة الى هذا التكرار الذي دفع بالايقاع الانفعالي الى الامام، ثم ازدياد الحر «حر الحرار» والتعبير عن طريق اللغة يدفع الى الامام باستخدام «اللظى» ثم امتلاء الربى، وهي الأماكن المرتفعة بالحر.

وتدهش لهذا التعبير «امتلاء الربى بالحر» ومن المعروف بداهة أن الأماكن المرتفعة أقل حرارة من المنخفضة، ولكن الراجزة تضاعف من انفعالها الى درجة أضحت معها تلك الروابي المرتفعة تمتلئ امتلاء ثم يأتي وقت الضحى وهو معروف بشدة حره أيضا.

وصنيع هذه الراجزة يذكرنا بصنيع «السياب» في قصيدته الرجزية المشهورة «أنشودة المطر» وماذا كان يقصد السياب من المطر؟ ألم يكن يقصد به الثورة، الثورة التي ينجم عنها تقدم الشعب وازدهاره كما ينجم عن المطر الحياة والخصب والنماء، ولماذا راح يقطع تفعيلة الرجز «مستفعلن» الى مفاعلن «متفعلن» الى «فعل»؟ ألم يقطعها كي تتلاءم مع المعنى الذي يريده. يقول جابر عصفور: «لقد كرر السياب بين كل مقطع وآخر كلمة مطر وهي تفعيلة ناقصة تختلف في ايقاعها عن باقي تفاعيل الاسطر ليحدث الشاعر بها لونا من المفارقة الصوتية تؤكد المعنى الذي يريده. . .»[119].

وماذا كانت تقصد تلك الراجزة من الحرب ألم تكن تقصد الخصب والنماء أيضا- باعتبار أن الحرب كانت تورثهم ما يقتاتون به. . . ومن هنا ألا ترى معي أن السياب مطلع على هذا الرجز، وعرف قدراته وامكاناته فراح لا يستغل الشكل- الذي أوحى له بفكره تقطيع التفعيلة فحسب- وانما استغل المضمون أيضا على هذا النحو الذي رأيناه في تلك المقطوعة الرجزية. . . وهذا ما نعني به ونقوله: ان الرجز فيه طاقة كامنة ولا بد من استغلالها، والسياب نفسه كان يشعر بهذه الطاقة، ولهذا رأيناه ينتقد من لا يستخدم تفعيلة الرجز، ويوظفها توظيفا يكشف من خلالها عن نغم جديد فيها. ولعل هذا المعنى هو ما تشير اليه الناقدة «الجيوسي» بقولها عن الرجز: «وقد جربت محاولات نغمية فيه دلت على مرونته واستعداده للمطاوعة اذا تلقفته أنامل فنان موهوب وقد استثمرت امكانياته (بعض امكانياته) في قصائد جدية يعد بعضها «كأنشودة المطر» للسياب من أروع ما نظم شعراؤنا المعاصرون. . .»[120].

ويقول عنترة: [١٢١]

أنـا الهـــجين عـنتــرة

كـل امـــرئ يحـــمي حـــره

أســوده وأحــمــره

وشــعــرات المنفــذات مـشــفــره

ں ں ں –/ – – ں –/ ں – ں –

بدأت الارجوزة بالشطر الأول بتفعيلتين، ثم الثاني ثم الثالث، ولكن عدد التفعيلات ارتفع ليصل الى ثلاث في الشطر الرابع. كيف يمكننا تفسير ذلك؟ هل يكون ما عمله الشاعر له علاقة بانفعاله؟ هذا الانفعال الذي تدفق دون أن يمنعه مانع أو يعوقه عائق. اذا ما علمنا أن عنترة هنا يتحدث عن قضية جد مهمة وحساسه، ظلت أمدا طويلا تقلقه وتحزنه وهي «هجنته» وعدم الاعتراف به. وقد لاحت له فرصة الاعتراف هذه اثر هجوم أحد أحياء العرب على قبيلته، فاضطر والده الى الاستنجاد به، بعد أن استاق القوم ابلهم فلحقوهم فقاتلوهم عما معهم وعنترة يومئذ فيهم فقال له أبوه: كريا عنترة. فقال عنترة العبد لا يحسن الكر، انما يحسن الحلاب والصر، فقال كر وأنت حر فكر وهو يقول... مرتجزا. [١٢٢] كرّ غير مسيطر على انفعاله وشعوره فراح يفسح المجال لخياله الشعري كي ينطلق بما شاء له من تفعيلات تعبر عن انفعاله الجامح، أو الدفقة الشعورية التي لا تحدها التفعيلة فطال البيت الاخير دون أن يشعر به، تحت وطأة فرحه الشديد بحريته الى درجة تحولت معها «هجنته» الى مقام اعتزاز وافتخار، مقدما حماية النساء على حماية نفسه:

أليس ما جاد به عنترة هو نفس ما يتطلبه الناقد الحديث من الشاعر الجديد ان «الشعر الجديد يتطلب أن يكون «الايقاع العروضي» متمشيا مع الايقاع النفسي

الذي يتردد في روح الشاعر عند استغراقه في ابداع عمله الشعري . . . »[١٢٣]
ويرى «عز الدين اسماعيل» أن «التعبير ملك وتابع للشعور ليس العكس، فاذا كانت الدفقة الشعورية ممتدة فينبغي أن تكون الصورة الموسيقية ممتدة، ومعبرة عن هذا التدفيق . . . »[١٢٤].

والشاعر المعاصر الذي يكتب شعر التفعيلة، لا يأبه بالطول، ولكنه يقف حيثما يقف انفعاله، ومن هنا لا يشكل عدد التفعيلات وتساويها عائقا في وجه انطلاقه وتحرره. «ويبدو أن محاولة عنترة السابقة في اطالة البيت لم تكن المحاولة الأولى أو الوحيدة، فقد وردت تلبيات رجزية عن العرب، رأيتهم فيها يطيلون في بعض الأشطار.

ورد في تلبية «النخع» وهو بطن من مذحج من القحطانية :[١٢٥]

لبيك رب الارض والسماء

- - ں -/ ں - - -/ ں - ں ٥

وخالق الخلق ومجري الماء

ں - ں -/ ں ں - -/ - - ٥

معصب بالمجد والسناء

ں - ں -/ ں - - -/ ں - ں ٥

لعائش فضائل النعماء

ں - ں -/ ں - ں -/ - - ٥

في العالمين والجميع يفديه: الآباء والأبناء

- - ں -/ ں - ں -/ ں - - -/ - - ں -/ ں - - ٥

فهذه التلبية موزونة، ومكونة من خمسة أشطار، تساوت الاربعة الاولى، وطال الشطر الخامس ليصبح مكونا من خمس تفعيلات بدلا من ثلاث، فهل أنّ الحماس والانفعال سيطر على مشاعر الملبين فاستتبع ذلك أن طال الشطر الاخير، الذي احتوى تفعيلة غريبة سنقف عندها بعد قليل ان شاء اللّه.

وجاء في تلبية بني أسد: -[١٢٦]

أهل الوفاء والنوال والجلد

- - ں -/ ں - ں -/ ں - ں -

فينا الندى الدري والعدد

ذو المال والبنون فينا والولد

الواحد القهار والرب الصمد

- - ں -/ - - ں -/ - - ں -

لا نعبد الأصنام حتى نجتهد

- - ں -/ - - ں -/ - - ں -

لربها وتعتبد

ں - ں - ں -

لحجه لها الدما، وحجها حتى ترد

ں - ں -/ ں - ں -/ ں - ں -/ - - ں -

وواضح أن الشطر الخامس أصبح مكونا من تفعيلتين والسادس طال الى أربع بعد أن قرأنا «الدماء»، «الدما» ونعتقد أن هذه التلبية لو كتبت على هذا النحو: -

أهل الوفاء والنوال والجلد

فينا الندى الدرى والعدد

ذو المال والبنون فينا والولد

الواحد القهار والرب الصمد

لا نعبد الاصنام حتى تجتهد

لربها وتعتبد

لحجه لها الدماء مفاعلان

وحجها حتى ترد

لكانت أقرب الى الصورة التي كانت تنشد فيها، لتأكدنا من الوقوف على هذه التفعيلة المذيلة.

وجاء في تلبية من لبى من ربيعة : –[127]

لبيك من ربيعة

– – ن / ن – – ن – –

سامعة مطيعة

– ن ن / ن – – ن – –

لرب ما يعبد في كنيسة وبيعة

ن – – – / – ن ن – / ن – ن – / ن – – –

وربّ كل واصل أو مظهر قطيعة

ن – ن – / ن – ن – / – – ن – / ن – – –

فنلاحظ ورود هذه الارجوزة على تفعيلتين، تفعيلتين ثم أربع فأربع مع ملاحظة تسلل تفعيلة الهزج في الشطر الثالث.

ومن هنا يتبين لنا أن كتابة الشعر الجديد، شعر التفعيلة لها جذور في الرجز القديم، وليست بمبتكرة، ولم تأت من فراغ.

ويبدو أن تأثر الرواة بالعروض قد حرمنا من وصول أراجيز كثيرة تسير على هذا النحو: -

الرجز والمراوحة في الأضرب

يظن كثيرون أن المراوحة في ضرب القصيدة ميزة أو صفة تفرد بها الشعر الجديد، ونعني بالضرب عروضيا، التفعيلة الأخيرة في البيت. إذ إن العروض الخليلي يلزم الشاعر بأن يجعل أضرب قصيدته تسير على تفعيلة واحدة لا تتعداها الى أي لون أو صيغة من صيغها، فاذا انتهى ضرب البيت الأول «بمستفعلن» عليه أن يلتزم ورود مستفعلن حتى النهاية ولا يجوز له الخروج الى تشكيلة أو لون آخر من ألوانها. وهذا يكاد يسري علي الشعر القديم في معظمة. وتشدد النقاد المحدثون في هذا القانون الصارم، وأرادوا تطبيقه على الشعر الجديد، بحجة أنه قانون ثابت ولم نر له خرقا في الشعر القديم، ونعرف من بين هؤلاء النقاد «نازك الملائكة» التي ذهبت تقول: «إن الشطر الأول في القصيدة الحرة يعين للشاعر ضرب كل شطر تال يرد فيها، سواء أكان البحر صافيا أم ممزوجا، ومعنى هذا أن وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطرا ثابت الطول، أو شطرا متغير الطول من بحر صاف أو شطرا متغيرالطول من بحر ممزوج. ففي الحالات كلها ينبغي أن نحافظ على ثابت الضرب...»[١٢٨].

الا أن الناقـدة تراجـعت بعض الشيء عن هذا القـانون الصـارم لتطالب بضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة مع إدخال شيء من التلطف يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها . . . »[١٢٩] .

وأثنت على صنيع السياب في قصيدته «النهر والموت» فقالت «إن الوزن في هذه القصيدة جار على العروض العربي تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الأخيرة فيه تغيير، فتحولت (مستفعلن) الى (فعل) حينا والى (فعول) حينا . . .[١٣٠] .

ولاحظ عليها بعض النقاد أنها صارت تجيز اختلاف الأضرب كما أجازه من قبل عامة الشعراء والنقاد . . . »[١٣١] .

والشعر الجديد حينما شرع يطبق نظرية «تنوع الضرب» لم يكن مقطوعا عن الشعر القديم، ولم يأت بهذا القانون- ان جاز التعبير- من فراغ، وصحيح أن العروض الخليلي لم يسجل مثل هذا التنوع ولكن هذا لا يقف دليلا على عدم وجوده في الشعر القديم كما ذهب بعض النقاد واستسلم له أكثرهم باعتباره شيئا بدهيا. والحق أننا نجد في الرجز القديم نماذج تسمح بمثل هذا الشكل : -[١٣٢]

اليك يارب الحلال والحرم

ں - ں -/ - - ں -/ ں - ں - مفاعلن «متفعلن»

والحجر الاسود والشعر الاصم

- ں ں -/ - ں ں -/ - - ں - مستفعلن

على قلاص كحنيات النشم

ں - ں -/ - ں ں -/ - - ں -

جئناك ندعوك بحاء وهلم مفتعلن

نكابد العصر وليلا مدلهم

ں – ں –/ – ں ں –/ – – ں – مستفعلن

وهو رعد وبروق كالضرم

ں – ں –/ – ں ں –/ – – ں – مستفعلن

والعيس يحملن جلالا وكرم

– – ں –/ – ں ں –/ – ں ں – متفعلن

والتجانس واضح بين التفعيلات المراوح بينها، ويتأتى هذا الوضوح من التنويع بين مستفعلن «الأصلية ومزاحفتها» «متفعلن، ومفتعلن»، ويبدو أن هذا التنوع في الأضرب من ألطف مراحله، لأنه يقوم على ايراد تفعيلة مزاحفة ثم ايراد تفعيلتين صحيحتين، ثم تفعيلة مزاحفة ثم اثنتين صحيحتين فتفعيلة مزاحفة.

وجاء في تلبية كنده :–(١٣٣)

لبيك ما أرسى ثبير وحده

– – ں –/ – – ں –/ – – – مفعولن

وما أقام البحر فوق جده

ں – ں –/ – – ں –/ ں – – فعولن

وما سقى صوب الغمام ربده

ں – ں –/ – – ں –/ ں – – فعولن

في رجب وقد شهدنا مجده

– ں ں –/ ں – ں –/ – – – مفعولن

لله نرجو نفعه ورِفْده

– – ں –/ – – ں –/ ں – – فعولن

فالمراوحة أو التنويع في هذه الارجوزة جاء بين «مفعولن» الصيغة المشتقة من «مستفعلن» بعد أن دخلها القطع ، و«فعولن» المشتقة منها أيضا بعد أن دخلها الخبن والقطع . فنلاحظ أن التنويع جاء بين تفعيلتين من مزاحفتين لتفعيلة أصلية .

ولننظر في تنويع الأضرب ، في تلبية بني أسد : –(١٣٤)

أهـل الـوفـــــاء والـنـــوال والجـلـــد

– – ں –/ ں – ں –/ ں – ں – مفاعلن «متفعلن»

فـــــينـا الـنـدي الـدري والـعــــــدد

– – ں –/ – – ں –/ ں – فَعَل

الواحـــد الـقـــهـــار والـرب الـصـــمـــد

– – ں –/ – – ں –/ – – ں – مستفعلن

لـربـهـــــا وتـعـــــتـــــبـــــد

ں – ں –/ ں – ں – مفاعلن «متفعلن»

لـحـجـه لهـا الدمـا، وحـجـهـا حــتى ترد

ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ں –/ – – ں – مستفعلن

واذا أضفنا الهمزة إلى الدما «فتولد تفعيلة متفعلان ، هذه التفعيلة التي سنقف عندها بعد قليل إن شاء الله– وقد رجحت آنفا أن تكون مؤخرة هذه الارجوزة على هذا النحو : –

لربها وتعتبد

لحجه لها الدماء متفعلان

وحجها حتى ترد

ومن هذه الأرجوزة يتبين لنا تنوع أكثر تعقيداً من السابق وذلك لوجود أنغام جديدة من «مستفعلن» غير صيغها المعروفة مثل هذه الصيغة «فعل» وصيغة «مستفعلان».

أما تفعيلة «مستفعلان- فكما أشرت سأتحدث عنها بعد قليل، وأما «فعل» فمن أين جاءت؟ وبكل بساطة هي متأتية من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ عليها فأصبحت «مستف» ثم دخلها الخبن فأصبحت «متف» أو مفا، ولكن هذا التحليل لا يروق للعروضيين، لأنهم لا يبيحون لتفعيلة الرجز «مستفعلن» أن يلحقها الحذذ، مع أنهم يعرفون الحذذ بقولهم: «وهو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ويكون في متفاعلن... وهذا خاص ببحر الكامل...»[١٣٥] واذا كان الحذذ يتعلق بحذف الوتد المجموع فلم نحرم منه «مستفعلن» الرجزية، واذا كان العروض قائما على الاستقراء وأن «مستفعلن» لم تأت محذذة، فهذا الرجز يثبت أنها جاءت محذذة ومخبونة» أيضا، الذي اكتشف هذا هو نظرية تنوع الاضرب، ويبدو أن نظرة العروض الخليلي الى الضرب الثابت الذي لا يسمح بالتنوع هي المسؤولة عن قولهم إن الحذذ لا يدخل تفعيلة «مستفعلن» وان هذا الأمر بدأنا نلمسه جيدا حينما اعتمدنا شعر «التفعيلة» فأصبح جل تركيزنا على «التفعيلة» وماذا يمكننا أن نشتق منها. فبدأنا نعيد النظر بعض الشيء فيما يقوله العروضيون، ولكن- لا بأس- اذا ما وجدنا سندا لما نقول في الشعر القديم، كما في هذا الرجز.

وقد أكثر الشعر الجديد من استخدام هذه التفعيلة (فعل) تقول الجيوسي «فلعل هذه الصيغة كانت من أكثر الصيغ المشتقة استعمالا في شعرنا المعاصر، وأكثرها نجاحا...»[١٣٦].

ويقول صاحب كتاب الشعر الحر في العراق: «وقد استعمل السياب في أضرب السطور الشعرية تفعيلتي فعول، وفعل بعد أن أباح لنفسه تكرار تفعيلة الرجز أو زحافاتها مرة أو مرتين أو ثلاثا أو أربعا في السطر الواحد...»[١٣٧].

وأكد السياب هذا النمط من موسيقى الرجز، في عدد من قصائده، كقصيدة النهروالموت، وقصيدة (هياي كونغاي). . »[١٣٨].

وترى الجيوسي: «أن صيغة فعل تكون المقطع الاول، أي الوتد من «فعولن» (أي أنها محذوف فعولن)، إنها لهذا تأتي ملائمة كل الملاءمة عندما تتناوب نهاية الاسطر مع فعولن أوفعول: -

أود لو أطل من أسرة التلال	(فعول)
لألمح القمر	(فعل)
يخوض بين ضفتيك يزرع الظلال	(فعول)
ويملأ السلال	(فعول)
بالماء والأسماك والزهر	(فعل)

وتمتدح الناقدة صنيع السياب هذا فتقول: «هذا من قصيدة السياب «النهر والموت» وقد راوح الشاعر بين فعول وهي مقصور فعولن، وبين (فعل) في نهايات أبيات القصيدة كلها، ولعل هذه القصيدة من أرقى نماذج الرجز المعاصر، وأبسطها من حيث التركيب الشكلي. . . »[١٣٩].

وفي معرض تعليق «نازك» على القصيدة نفسها للسياب، تعترف أن فعل ومفعول تفعيلتان متأتيتان من «مستفعلن» فتقول عن تلك القصيدة: «ان الوزن في هذه القصيدة جار على العروض العربي تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الاخيرة منه تغيير فتحولت (مستفعلن) الى (فعل) حينا والى «مفعول» حينا . . . »[١٤٠].

ولا تجد «الجيوسي» مناصا من أن تعترف بأن الحذذ يدخل تفعيلة الرجز، حينما رأت المعاصرين يكثرون من استخدام «فعل» في بحر الرجز فقالت: «وعلى أني لم أجد في المصادر التي بين يدي ذكرا للحذذ والترفيل في باب مستفعلن،

فلست أرى ما يبرر عدم أدراجهما، وقد استعملا في الشعر المعاصر فمستفعلن بالخبن والحذذ تصبح: فعل (فعا)...»[١٤١].

ولننظر في تلبية «النخع» ونتأمل أضرب الرجز فيها: -[١٤٢]

لبـيـك رب الأرض والسـمـاء

– – ن –/ – – ن –/ ن – ٥ فعول

وخـالق الخلق ومجـري الماء

ن – ن –/ – ن ن –/ – – ٥ فعلان

مـعـصب بالمجـد والسـناء

ن – ن – – – ن –/ ن – ٥ فعول

لعـائش فـضـائل النـعـمـاء

ن – ن –/ ن – ن –/ – – ٥ فعلان

في العالمين والجميع يفديه الآباء والأبناء

– – ن –/ ن – ن –/ ن – – –/ – – ن –/ – – ٥ فعلان

ولما ظهر الاسلام، وبسط الرسول صلى الله عليه وسلم سلطته على بلاد العرب، وهدم الأصنام، خرج نساء ثقيف مكشوفات الرؤوس، ينحن على آلهتهن، ويعيرن الرجال الذين لم يحسنوا الدفاع عنها بهذاالرجز: -[١٤٣]

لتـبـكين دفـاع

ن – ن/ ن – – ٥ فعولان

أسـلـمـهـا الرضـاع

– ن ن –/ – – ٥ فعلان

لم يحـسنوا المصـاع

– – ن –/ ن – ٥ فعول

ويتضح لنا من هذا الرجز مراوحة جديدة في أضرب الرجز تتمثل في فعول فعلان، ثم في فعولان، فعلان، فعول.

فبالنسبة «لفعول» هي نفسها «فعل» ولكن حينما لحقها المد تحولت الى فعول، وقد رأينا أنها متأتية من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ والخبن. وتظن «نازك الملائكة» أن هذه التفعيلة «فعول» متأتية من «مستفعلن» بعد أن دخلها الخبن والقطع وهذا غير صحيح أنه اذا دخلها الخبن والقطع تتحول الى فعولن والصحيح أن الذي دخلها هو الخبن والحذذ، ولعل الناقدة سهت عن ذلك، أو أنها لا تريد أن تخرج على العروض الخليلي الذي لا يبيح الحذذ في تفعيلة (مستفعلن) وتعد الناقدة استعمال هذه التفعيلة خروجا فتقول (معلقة على قصيدة لخليل حاوي: فان الشاعر هنا قد جمع بين «مستفعلن» و(فعول) في ضرب الرجز... وهو وارد في تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استنبطنا (فعول) بدلا من (مفعولن) وفعول هذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من مستفعلن، وهي غير واردة في ضروب الخليل على جمالها، وخفتها وانسيابيتها، «وهذا غير مستغرب، فان العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الامكانيات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون...»[١٤٥].

والتفعيلة الثانية هي «فعلان» المساوية لـ مفعول. وقد انتشرت في الشعر الجديد انتشاراً واسعا[١٤٦] وهي متأتية- كما نرى- من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ تحولت الى «مستف» ثم دخلها المد فمدت لتصبح فعلان مساوية لمفعول، فهي كما ترى تفعيلة رجزية، وليست كما ظنّت «نازك الملائكة» حينما قالت: والواقع أن التفعيلة «مفعول» الساكنة اللام لا ترد في ضروب الرجز في عروض الخليل وانما نجد مكانها مفعول بضم اللام وهي (المقطوع) من (مستفعلن) ولكننا أدخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشارا واسعا...»[١٤٧].

ولا أدري كيف تأتي «مفعول» مقطوعة من «مستفعلن» فمقطوع «مستفعلن» هو مستفعل وينقل الى مفعولن، ولأن القطع: هو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله...»[١٤٨].

تساءلت «الجيوسي» عن تفعيلة «فعلان» وذلك في معرض تعليق لها على قصيدة «العيون» لأحمد عبد المعطي حجازي، فلاحظت فيها نمطي الرجز والسريع معا:-

كـــــتــــــابة فــي عــين مــــــاء	مستفعلان
غــــــيم يــذوب فــي الســــــمــــــاء	مفاعلان
رسائلي بوحي حياتي قصة خرساء	فعلان أو مفعول
تـقــــصــــهـــــا العــــيــــــون	فعول
لأنــــي أعـــــــيش فــي مــــــيـنـاء	فعلان أو مفعول

وتلاحظ الناقدة أن السياب يستخدمها في قصيدة له من بحر السريع، فتساءلت عنها: «هل نعتبرها هنا تذليل فعلن أم مفعولن (مفعول) وتعترف الناقدة قائلة: «انها في الحقيقة لا تجيء ناشزة في النموذج المذكور من بحر الرجز- فهل يعني ذاك أنها مشتركة بين البحرين؟»[١٤٩].

فالناقدة أدركت بحسها الموسيقي أن هذه التفعيلة (فعلن) ليست ناشزة في الرجز، والسبب- كما ذكرت آنفا- أنها متأتية من مستفعلن بعد دخول الحذذ، ولكنه لم يجرؤ أحد أن يقول هذا لسبب بسيط وهو أن العروض لا يقول إنّ الحذذ يدخل تفعيلة الرجز «مستفعلن»... ولكن الناقدة سرعان ما تتأثر بالنظرة العروضية، غير متأكدة تماما من أن هذه التفعيلة «فعلن» من الممكن أن تأخذ لها مكانا في الرجز، مع العلم أنها قبل قليل اعترفت بها، وقالت إنها ليست بناشزة في الرجز فتقول:- «غير أن النشاز يظهر واضحا في قصيدة «العيون» عندما يتحول حجازي الى نمط واضح من السريع:-

رأيتها قد غادرت أجسادها	مستفعلن
وطوقت حولي	فعلن (تشكيلة سريع واضحة)
تعيد في عيني مناظر النهار	مفاعلان
وأول الليل	فعلن (تشكيلة سريع واضحة)
ثم يا طالما واجهت هذه العيون	مفاعلان
عين على شرفة فعلن تشكيلة سريع واضحة	
السور والعيون بيننا	فعل

ولو أن كل القصيدة كانت على هذا النمط لظننا أنها محاولة جديدة، وحاولنا دراستها، ولكنها ليست كذلك بل أن نمط الرجز غالب عليها ولا يسعنا الا أن نعدّ ادخال تشكيلات من السريع هنا خطأ ونشازا. . . »[١٥٠].

ولو تنبهت الى أن (فعلن) «مستفعلن» بعد دخول الحذذ على مستفعلن، لما وضعتها في صف السريع ما دامت القصيدة تسير على مستفعلن وصيغها كما هو واضح. . ثم أتساءل لماذا لم تقل ان «فعل» تشكيلة سريع واضحة مع أنها من الممكن هي الاخرى أن تكون مشتركة بين الرجز والسريع، ومنقلبة عن «مفعولات» بعد دخول «الصلم» تتحول «مفعو» والخبن فتصبح «معو»!! ولكن الناقدة أباحت أن تجعلها تفعيلة رجز أتت هكذا من مستفعلن بعد دخول الحذذ «مستف» ثم الخبن «متف» وتنقل الى مفا، وقد اعترفت الناقدة نفسها بهذه التفعيلة فعلا حينما قالت: «فمستفعلن بالخبن والحذذ تصبح (فعل) مفا. . . »[١٥١] وما دام الاعتراف «بفعل»- على أنها رجزية- حاصلا فمن باب أولى أن يعترف بـ «فعلن» أيضا على أنها رجزية وبالتحليل الانف نفسه.

الرجز والتذييل

ومع أنني ألاحظ وجود «فعلن» غير ممدودة أو مذيلة على هذا النحو- في الرجز القديم: -[١٥٢]

يـا حـــــار حنيـــــــا

- - ن -/ - - فعلن

حـــــرا قـطـامـــــيـــــا

- - ن -/ - - فعلن

مـــا كـنـت تـرعـــيـــــا

- - ن -/ - - فعلن

فـي البـيـت ضـجـعـيـــا

- - ن -/ - - فعلن

تـدعـى لـبـــاخـــيـــــا

- - ن -/ - - فعلن

مـلا عـــــيـــــا

ن - ن -/ - - فعلن

ولكن صفة المد أو التذييل تغلب عليها وعلى كثير من صيغ «مستفعلن ومشتقاتها في الرجز القديم، وهو ما نجد له مشابها وكثرة في الشعر الجديد. ويبدو أن مد «فعلن» وغيرها من صيغ مستفعلن له علاقة بتذليل الام «مستفعلن» فمع أن العروضيين يعترفون بأن التذييل هو: «زيادة حرف واحد على ما آخره وتد مجموع «لكنهم يجعلونه يلحق تفعيلة «مستفعلن» في مجزوء البسيط ولا يلحق تفعيلة «مستفعلن الرجزية» ولا ندري أصلا لهذا التحكم العروضي الا أن يكون

العروضيون لم يجدوا أمثلة لتذييل مستفعلن الرجزية، أو أنهم رأوا أراجيز قديمة. كما سنبين- ولم يلتفتوا اليها. ويبدو- أيضا- أن التذييل لم يسر على مستفعلن وحدها في الرجز القديم بل سرى الى صيغها المختلفة- كما أشرت- ولا أكون مبالغا اذا ماقلت أن التذييل صفة أساسية في تلبيات كثيرة وصلت إلينا، ولعله متأت الى هذه التلبيات من طبيعة الإنشاد الذي كان القالب الذي تقال فيه التلبية. فهو متأت- كما يبدو- لنا عن مد في الصوت لا أكثر والشاعر الجديد حينما يستخدمه بكثرة، فكأنما يحمله شيئا من ثقلة النفسي الذي ينوء به، ومن يدري فقد يكون الراجز القديم نفسه كان يمد ملبيا، كي يتخفف من كثير من أعبائه النفسية التي تثقله هو الآخر، إذا ما عرفنا أن الموقف في التلبية موقف دعاء وتضرع، وبهذا يكون الشاعر الجديد أو المعاصر قد التقى مع الشاعر القديم، ومن خلال هذا المد الذي حرمه تفعيلات ونضعه الى أخرى بطريقة تحكمية لا ندري كنهها، ولا نعلم وظيفتها.

ومن الرجز الذي جاءت فيه «مستفعلن» مذيلة ما ورد في تلبية هذيل: [١٥٣].

لبـيـك عـن هذيـل أدلجـت بـلـيـل	مفاعلان
تعـدو بهـا ركـائب: إبل وخـيـل	
- - ں -/ ں - ں -/ - - ں - ٥	مستفعلان

وجاء في تلبية من لبى من ربيعة: -[١٥٤]

لحـجـة لهـا الدمـاء	
ں - ں -/ ں - ں - ٥	مفاعلان

وانظر في تلبية هذيل لصيغة «فعل» كيف تمد «لـ فعول» :(١٥٥)

خلفت أوثانها في عرض الجبيل

ن – ن –/ – – ن –/ – ن ن –/ ن – ٥ فعول

وخلفوا من يحفظ الأصنام والطفيل

ن – ن –/ – – ن –/ – –ن –/ ن – ٥ فعول

في جبل كأنه في عارض مخيل

– ن ن –/ ن – ن –/ – – ن –/ ن – ٥ فعول

تهوي الى رب كريم ماجد جميل

– – ن –/ – – ن –/ – – ن –/ ن – ٥ فعول

ويبدو أن ملاحظة أبي العلاء : «والموزون من التلبية لا يكون إلا رجزا» كانت دقيقة، وتستمد دقتها من اطلاعه الواسع على العروض، فحينما ننظر في تلبية حمير :–(١٥٦)

عن الملوك الأقوال

ن – ن –/ – – – ٥

ذوى النهى والاحلام

ن – ن –/ – – – ٥

والواصلين الأرحام

– – ن –/ – – – ٥

لا يقربون الاثام

– – ن –/ – – – ٥

تنزها وإسلام

ن – ن –/ ن – – ٥

ويتراءى لنا أن هذه التلبية من منهوك «المنسرح» لكونها تنتهي بمفعولات الموقوفة، ولكن ما إن نصل إلى الشطر الاخير حتى تظهر لنا تفعيلة أخرى وهي «ن – – ٥» معولات، وهذا يعني أن الخبن دخل تفعيلة الضرب في «مفعولات» وهو ممتنع عند العروضيين، الذين لا يرون في منهوك المنسرح الا أن يكون موقوفا أو مكسوفا، أما أن يكون مخبونا موقوفا فلا يرون ذلك. . .(١٥٧).

وهذه التفعيلة لا تكون إلا تفعيلة الرجز، وكل الذي حصل أن «مستفعلن» تحولت بعد الخبن والقطع إلى مستفعل ونقلت الى «مفعولن» ولحق المد هذه التفعيلة، وكذلك الحال بالنسبة الى «مفعولن» فهي متولدة من «مستفعلن» بعد القطع ثم لحقها المد، ويبدو أن اصطلاح العروضيين على أن «الوقف» يلحق «مفعولات» فحسب، وعلى هذه الصورة من التحكم هو الذي ظلل القائلين بأن هذا الرجز وغيره من منهوك المنسرح، لكونهم لا يقبلون المد في الرجز.

ويبدو -كذلك- أن الجوهري حينما استبعد مقطوعتين أن تكونا من منهوك المنسرح، وحسبهما على الرجز، كان يدرك ما أشرنا اليه آنفا، وقد وردت الارجوزتان واحدة ممدودة والاخرى بدون مد، وأما الأولى فقول هند بنت عتبة: –(١٥٨).

ويـهـا بـنـي عـبـد الـدار

– – ن –/ – – – ٥

ويـهـا حـمـاة الأدبـار

– – ن –/ – – – ٥

ضـربـا بـكـل بـتّـار

– – ن –/ ن – – ٥

والثانية فقول أم سعد بن معاذ لما مات ابنها : –[١٥٩]

ويل ام سعد سعدا

– – ں –/ – – –

صرامة وحدا

ں – ں –/ ں – –

وسؤددا ومجدا

ں – ں –/ ں – –

وفارسا معدا

ں – ں –/ ں – –

سد به مسدا

– ں ں –/ ں – –

يقد هاما قدا

ں – ں –/ – – –

لا نستبعد– كذلك– أن يكون أبو العلاء قد رأى أن تفعيلة مفعولات الموقوفة في مشطور السريع ما هي إلا مفعولن من مستفعلن بعد أن ألحق بها المد– اذا ماأضفنا الى مشطور السريع صفة «التصريع التي أشار اليها ابن رشيق– فألحق لذلك مشطور السريع بالرجز، حينما قال بأن الموزون من التلبية لا يكون الا رجزا. ولننظر في تلبية همدان كي نرى المد الذي يلحق تفعيلتي مفعولن، وفعولن على هذا النحو : –»[١٦٠]

لبيك مع كل قبيل لبوك

– – ں –/ – ں ں –/ – – – ٥

همـــــــدان أبـناء المـلـوك تدعـــــوك

ـ ـ ں ـ/ ـ ـ ں ـ/ ں ـ ـ ٥ فعولان

فاسمع دعاءها تقي جمع[١٦١] الملوك

ـ ـ ں ـ/ ں ـ ں ـ/ ـ ـ ں ـ ٥

كـيـمــــا تؤدي حـجـهــا ويعطوك

ـ ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ں ـ ـ ٥

لعلهـــا تأتيك حــقـــا لاقـــوك

ں ـ ں ـ ـ ـ ں ـ ـ ـ ـ ٥

قـــد تـركــــوا الأوثان ثـم انتــــابوك

ـ ں ں ـ ـ ں ـ ـ ـ ـ ٥

لسـنـا كـــقـــوم جـــهـلوا وعــادوك

ـ ـ ں ـ ـ ں ں ـ ں ـ ـ ٥

وإذا غضننا الطرف عن اصطلاحات العروضيين قليلا، وجدنا أنفسنا أمام تفعيلتين جديدتين هما مفعولن الممدودة وفعولن الممدودة وهما صيغتان مشتقتان من مستفعلن، والذي جرى لهما هو هذا المد، الذي لاحظته الناقدة نازك في الشعر الحر، فقالت: - «وفعلان هذه ليست الا ممدود «فعلن» الساكنة العين، وكل مد مقبول في عروض الشعر الحر، والسمع يقبل تجاوز هاتين التفعيلتين كما في قولي: -

يا قبة الصخرة

يا صلوات عذبة الاصداء

فاجتمع في الضرب (فعلن) المقطوعة مع (مفعول) التي تساوي (فعلان) الممدودة من (فعلن). وهذا مطرد في الشعر التفعيلي وأسماعنا تتقبله اليوم...»[١٦٢].

الرجز والتّرفيل

يعرف العروضيون «الترفيل» بأنه زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع...»[١٦٣] ويحصرونه في بحرين: هما المتدارك صاحب تفعيلة «فاعلن» والكامل صاحب تفعيلة «متفاعلن»، ويحرمون الرجز منه كما حرموه من الحذذ، وما دام الامر يتعلق بالوتد المجموع، والزيادة عليه، فلم يلحق «الترفيل» «مستفعلن» الرجزية كما لحقها التذييل، مع أن الرجز القديم لا يمنع ذلك، فقد ورد في تلبية ثقيف: -[١٦٤]

هذي ثقيف قد أتوكا

– – ن –/ – – ن – –　　　　مستفعلاتن

وخلفوا أوثانهم وعظموكا

ن – ن –/ – – ن –/ ن – ن –　　　　مفاعلاتن

قد عظموا المال وقد رجوكا

– – ن –/ – ن – ن/ ن – –

عزاهم واللات في يديكا

– – ن –/ – – ن –/ – – ن – –

دانت لك الاصنام تعظيما اليك

– – ن –/ – – ن –/ – – ن – –

قد أذعنت بسلمها اليك

– – ن –/ ن – ن –/ ن – –

ومن هذا نرى أن «الترفيل» لم يمتنع على «تفعيلة الرجز» وأنه استخدم قديما، ولكن العروض لم يرصد ذلك، أو تغافل عنه جريا وراء الرأي الذي يقول بعدم شعرية الرجز، وبخاصة المشطور منه والمنهوك، وحينما يستخدم الشاعر المعاصر في الشعر الجديد الترفيل أو التذييل أو الحذذ في الرجز فهو انما يصدر عن فطرة موسيقية سليمة، تشده الى العروض الأقدم.

وانسياق النقاد وراء العروض انسياقا كاملا، جعلهم يذهبون الى القول بعدم التذييل والحذذ والترفيل في الرجز. فالجيوسي تقول: «وعلى أنى لم أجد في المصادر التي بين يدي ذكرا للحذذ والترفيل في باب «مستفعلن» فلست أرى ما يبرر عدم ادراجهما وقد استعملتا في الشعر المعاصر...»[١٦٥].

وترى «نازك الملائكة» أن تذييل تفعيلة الرجز «خطأ شنيع، ولا يقع هذا في الشعر العربي قط، لأن الأذن تمجه...»[١٦٦] بينما ترى الجيوسي: «أن التذييل الذي يلحق «مستفعلن» وصيغتي الزحاف المشتقتين منها (مفاعلن ومفتعلن) قريب، وطبيعي، واستعماله مع أي من هذه الجوازات قد يكون مستحبا فاني أرى أنه يعطي ليونة مستطرفة لهذا البحر...

وتتمثل بأبيات لنزار: -

هناك في بيارة الليمون أختي القتيل مفاعلان

أختي التي علقها اليهود في الأصيل فعول

أختي التي ما زال جرحها الطليل مفاعلان

ولا ترى الناقدة ضيرا في استخدام الترفيل، ما دام انه استعمل في الرجز المعاصر، والعروض القديم ضمن جوازات «متفاعلن» في بحر الكامل وتقول: «ولست أرى مبررا لعدم استعماله في الرجز وتتمثل بهذه الأبيات: -[١٦٧]

دنيا تفردنا بها شهرا ورحنا عن قراها مستفعلاتن

لم نصح الا وهي تعذبنا ويغرينا هواها مستفعلاتن

دنيا سنحيا بعدها عمرا نروى من نداها مستفعلاتن

ولهذا يجب علينا أن نتريث قليلا قبل أن نرمي الشعر الجديد بالخروج على العروض، واستخدام التفعيلات الغريبة، ظنا منا أنها لم ترد في الشعر القديم، وأن العروض بمصطلحاته يؤيد ذلك. تلك المصطلحات التي تبيح صيغا لهذه التفعيلة، وتحرمها على التفعيلة نفسها إذا ما وردت في بحر آخر.

الرجز والتداخل الوزني

ومن التفعيلات الغريبة التي استوقفت المحدثين، دخول تفعيلة «الهزج» مفاعلين على الرجز. فقد لاحظ ذلك هيثم الأمين حينما قال: «يعتمد صلاح عبد الصبور جوازات في الرجز، والمتدارك بشكل عام ترفضها نظرية الخليل، وذلك كاستعمال (مفاعيلن في حشو الرجز) واستعمال (فاعل) في حشو المتدارك...»[(١٦٨)].

وترى ملك عبد العزيز: «أن تفعيلة الهزج أقحمت على الرجز في الشعر الحديث...»[(١٦٩)] وتحاول التعليل لورودها على أساس من كم التفاعيل فتنظر الى عدد المقاطع في كل من مستفعلن ومفاعلين، والى مواضع الارتكاز فيهما، ولكن هذه النظرة ليست مقبولة لانها قد تصدق على تفعيلات كثيرة تتساوى في كم المقاطع ولكنها تختلف في ترتيب هذه المقاطع وبالتالي تختلف مواضع النبر والارتكاز فيها.

ولاحظ الحساني عبدالله ورود تفعيلة الهزج في شعر صلاح عبد الصبور وحاول أن يفسر وجودها بجعل الوتد العمود الذي تقوم عليه الجملة الموسيقية،

ثم امكانية الوقوف بعد قراءتنا لجملة موسيقية- على حد تعبيره- وحدتها الوتد ثم نستأنف . . . »[١٧٠].

وبغض النظر عن هذه التعليلات التي أخذت تبرر وجود هذه التفعيلة في حشو الرجز ، فاننا نجد أنها تسللت أيضا الي الرجز القديم مما يوحي بأن الشعراء المعاصرين لم يبتدعوا ذلك ابتداعا ، وبالتالي لا نرى في وجودها خروجا أو اقحاما كما ظن بعض النقاد. ورد في تلبية من لبى من ربيعة : -[١٧١]

لبيك من ربيعة

سامعة مطيعة

لرب ما يعبد في كنيسة وبيعه

ں - - - / - ں ں - / ں - ں - / ں - -

وجاء في تلبية النخع : -[١٧٢]

لبيك رب الأرض والسماء

وخالق الخلق ومجري الماء

معصب بالمجد والسناء

لعائش فضائل النعماء

في العالمين والجميع يفديه الآباء والأبناء

- - ں - / ں - ں - / ں - - - / - - ں - / - - ٥ مفاعيلن

وجاء في تلبية هذيل : -[١٧٣]

لبيك عن هذيل أدلجت بليل

- - ں - / ں - - - / ں - ں - ٥

مفاعيلن

ومثل تسلل تفعيلة الهزج لحشو الرجز، نلاحظ أن تفعيلة السريع «فاعلن» أحيانا تتسلل الى ضرب الرجز، فيسارع النقاد الى الشاعر فيتهمونه بالخروج والخلط(١٧٤) ويجب الا نضيق الخناق على الشاعر المعاصر الذي يكتب الشعر الجديد، واذا ما خرج من وزن الى وزن قريب في تفعيلاته، شريطة الا يؤثر هذا على الموسيقى أو يودي الى نشاز واضح، فأحيانا- قد- يلجئه التداخل بين التفعيلات الى مثل هذا الخروج- ان صح التعبير- فلا ضير في ذلك. وغالبا ما يتمثل هذا- على سبيل المثال- في بحرين متقاربين مثل الرجز والسريع، الشبه بينهما كبير، والفصل بينهما متعسف كما رأى الدكتور النويهي . . .(١٧٥).

ومن خلال اطلاعنا على الرجز القديم لا نعدم وجود نماذج من هذا القبيل، فقد جاء في تلبية كنانة: -(١٧٦)

اليـــوم يـوم التـــعـــريـف

- - ں - - - - ٥

يـوم الـدعـــاء والـوقـــوف

- - ں - ں - ں - ٥ مفاعلان

وذي صـــيـــاح الـدمـــاء مفاعلان

ں - ں -/ ں - ں - ٥

مـن شـــجـــهـــا والـنـزيـف

- - ں -/ - ں - ٥ فاعلان

فنلاحظ أن التفعيلة الاخيرة من السريع

وهكذا رأينا نماذج من الرجز القديم يراوح فيها الشعراء بين الأضرب مستفيدين من نغمات كثيرة يخرجونها من «مستفعلن».

ولاحظنا عدم التقيد بكم التفاعيل، مع إمكانية كتابة بعضها بصورة حديثة تماما كما يفعل شعراؤنا اليوم. حينما يكتبون وفقا للدفقات الشعورية لديهم.

ويمدنا الرجز القديم أيضا بأراجيز ورد فيها تنويع في القافية وعدم التزام بها، وهذا يقترب من الشعر المعاصر أو الجديد إذ يعتمد التفعيلة أساساً دون النظر الي القافية، فقد تأتي وقد لا تأتي أيضا. فقد جاء في تلبية الانصار: -(١٧٧)

لبيك حجا حقا

تعبدا ورقا

جئناك للنصاحة

لم نأت للرقاحة

وجاء في تلبية ثقيف: -(١٧٨)

هذي ثقيف قد أتوكا

وخلفوا أوثانهم وعظموكا

قد عظموا المال وقد رجوكا

عزاهم واللات في يديكا

دانت لك الاصنام تعظما اليك

قد أذعنت بسلمها اليك

فاغفر لها فطالما غفرت

فاختلفت القافية من السطر الاخير.

وجاء في تلبية حمير: [١٧٩]

عن الملوك الاقوال

ذوي النهي والأحلام

والواصلين الأرحام

لا يقربون الآثام

تنزها واسلام

ذلوا لرب كرام

فتلاحظ أن هذه التلبية لم تلتزم باللام رويا لها فعدلت الى الميم وسارت على هذا النحو الى النهاية.

ومن هذا كله يتبين لنا أن الرجز القديم لم يكن بمعزل عن تنويعات كثيرة، يحدثها الشعراء المعاصرون في مسيرة شعرنا الجديد. وهذا يدل على أن هناك تواصلا بين القديم والجديد، وأن هناك أصولا وجذورا لأكثر التفعيلات التي قد نراها غريبة أحيانا، أو بعيدة عن التفعيلة الأم أو الأصلية، منساقين وراء نظرات العروض التي تبدو في بعضها- تحكمية. ويظل الباب واسعا لتنويعات رجزية كثيرة من الممكن أن يستفيد منها الشاعر المعاصر في حركة الشعر الجديد.

الهوامش

(١) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (٦٣٠-٧١١): لسان العرب، ١٥ مجلدا، دار صادر- بيروت، بدون تاريخ، مادة رجز. وسيشار اليه هكذا: اللسان مادة...

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) ابن سلام، محمد بن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، جزءان، مطبعة المدني- القاهرة، بدون تاريخ، جـ١ ص ٣١ وسيذكر فيما بعد هكذا: ابن سلام: طبقات.

(٥) الجاحظ: أبو عثمان عمرو بن بحر (١٥٠-٢٢٥هـ): البيان والتبيين، بتحقيق وشرح عبد السلام هارون، ٤ أجزاء، مكتبة الخانجي- القاهرة (١٣٨٨هـ-١٩٦٨) جـ٤ ص ١٨٦. وسيذكر فيما بعد هكذا: الجاحظ: البيان.

(٦) الجاحظ: البيان جـ١ ص ٢٨٧.

(٧) ابن رشيق، أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني (٣٩٠-٤٥٦هـ) العمدة في محاسن الشعراء وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد مطبعة الجيل- بيروت (١٩٧٢م) جـ١ ص ١٨٦. وسيذكر هكذا: ابن رشيق: العمدة.

(٨) ابن رشيق/ العمدة جـ١ ص ١٨٩.

(٩) المعري، أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان (٣٦٣-٣٣٩هـ) رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بمصر- بدون تاريخ ص ١٨١، وسيذكر أبو العلاء، رسالة الصاهل والشاحج.

(١٠) أبو العلاء: الصاهل والشاحج ص ١٨٨.

(١١) اللسان مادة رجز.

(١٢) نفسه .

(١٣) نفسه .

(١٤) نفسه .

(١٥) الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر (-٤٠٣هـ): اعجاز القرآن، تحقيق السيد صقر، ط١ دار المعارف بمصر. ص ٨١ .

(١٦) الباقلاني، اعجاز القرآن ص ٨٣ .

(١٧) نفسه ص ٨١ .

(١٨) نفسه ص ٨١ .

(١٩) الجاحظ: البيان جـ ص ٢٨٨-٢٨٩، وانظر عبد الرؤوف مخلوف، الباقلاني وكتابه اعجاز القرآن، منشورات دار مكتبة الحياة- بيروت- بدون تاريخ ص ٢٦٦ .

(٢٠) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٩٩ .

(٢١) أبو العلاء: الصاهل والشاجح، ص ١٨٢ .

(٢٢) الجاحظ: البيان، جـ١ ص ٢٨٩ .

(٢٣) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٩-١٢٠ .

(٢٤) الباقلاني: اعجاز القرآن، ص ٨٣ .

(٢٥) أبو العلاء: الصاهل والشاجح، ص ١٨، وانظر اللسان مادة الرجز .

(٢٦) احسان عباس: تاريخ النقد الادبي عند العرب، ط دار الثقافة- بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨١-١٩٨٢، ص١٩١ .

(٢٧) أبو العلاء: الصاهل الشاجح، ص ١٨٢ .

(٢٨) ابن رشيق: العمدة، جـ١، ص١٨٦ .

(٢٩) الاصفهاني، علي بن الحسين بن محمد القرشي (٣٥٦) الأغاني، مجلداً، ط دار الثقافة- بيروت ١٩٦١-جـ١٥ ص ٢٩٧، وسيذكر هكذا: الأغاني .

(٣٠) د. مصطفى الجوزو: (الرجز والشعر وموقف القدماء منهما) مجلة الفكر العربي- تصدر عن معهد الانماء العربي في بيروت، كانون الثاني (يناير) شباط (فبراير) ١٩٨٢ العدد الخامس والعشرون ص ٣١٩ وسيذكر هكذا: الجوزو- الفكر العربي.

(٣١) ابن سلام: طبقات، جـ١، ص ١٣٥.

(٣٢) د. عبد الرؤوف، محمد عوني، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي بمصر ١٩٧٦ ص ١٠٣، وسيذكر هكذا: عبد الرووف- بدايات.

(٣٣) الجوزو: الفكر العربي، ص ٣١٩.

(٣٤) اللسان مادة قصد.

(٣٥) نفسه.

(٣٦) نفسه.

(٣٧) نفسه.

(٣٨) نفسه.

(٣٩) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٤.

(٤٠) نفسه.

(٤١) أبو العلاء: الصاهل والشاحج ص ١٨٤-١٨.

(٤٢) نفسه ص١٨٥.

(٤٣) ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن ملم بن قتيبة الكوفي (٢١٣-٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، بتحقيق وشرح أحمد محمد شاكر؛ دار المعارف بمصر ١٩٦٦ ص٣٥ وسيشار اليه هكذا: ابن قتيبة: الشعر والشعراء.

(٤٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء.

(٤٥) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٩.

(٤٦) ابن سلام: طبقات، ص ٢٦.

(٤٧) نفسه ص ٢٧.

(٤٨) الجوزو: الفكر العربي، ص ٣١٨.

(٤٩) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٣.

(٥٠) نفسه

(٥١) اللسان مادة رجز.

(٥٢) نفسه.

(٥٣) اللسان مادة الرجز.

(٥٤) نفسه.

(٥٥) الجاحظ، البيان، جـ١ ص ٢٨٩.

(٥٦) د. زكي، أحمد كمال، مجلة الشعر، عدد ١٤، فبراير، ١٩٦٥، ص٧٨.

(٥٧) المصدر السابق. وانظر عبد الرؤوف، بدايات، ص ٥٨.

(٥٨) د. زكي، أحمد كمال، مجلة الشعر، عدد ١٤، فبراير، ١٩٦٥، ص ٧٨ وانظر، عبد الرؤوف، بدايات، ص ٥٨.

(٥٩) قطرب، أبو علي محمد بن المستنير، توفي بعد (٢٠٦هـ)، كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، حققه وقدم له د. حنا جميل حداد، مكتبة المنار- الاردن ص ١١٧، وسيشار اليه هكذا. قطرب- الأزمنة وتلبية الجاهلية.

(٦٠) بروكلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ترجمة د. عبد الحليم النجار، جـ١، الطبعة الرابعة، دار المعارف، ص ٥١.

(٦١) اللسان، مادة حدا.

(٦٢) الأغاني، جـ٢١ ص ٣١.

(٦٣) اللسان، مادة رجز.

(٦٤) الاغاني، جـ٢٠ ص ٣١٤، وحسين نصار، الشعر الشعبي العربي، سلسلة أقرأ، ط ٢: ١٩٨٠ ص ٧٢, ٧٣, ٧٤, ٧٥.

(٦٥) عبد الرؤوف: بدايات، ص ٥٦, ٥٧, ٧٦.

(٦٦) حسين نصار : الشعر الشعبي، ص ٧١ .

(٦٧) نفسه .

(٦٨) محمد سليم الجندي : الجامع في أخبار أبي العلاء ، تحقيق عبد الهادي هاشم ١-٣ دمشق ١٩٦٢-١٩٦٤ جـ٢ ص ٩٢٢ ، وقارن بعبد الرؤوف : بدايات ، ص ٦٦, ٦٧, ٦٨ .

(٦٩) د . أحمد كمال ، مجلة الشعر ، عدد ١٤ ، فبراير ، ١٩٦٥ ، ص ٧٨ ، وانظر عبد الرووف ، بدايات ص ٦٦ .

(٧٠) الجاحظ : البيان ، جـ٣ ص ٢٦ .

(٧١) د . حسين نصار : الشعر الشعبي ، ص ٧٨ , ٨٠ , ٨١ .

(٧٢) هاك مقطعات صغيرة يذكرها ابن سلام لرؤية ، قالها ارتجالا ، ولكنها ليست بقصائد على أية حال ، ابن سلام : طبقات ، جـ٢ ص ٧٦٧ .

(٧٣) الغلوة : رمية سهم أبعد ما يقدر عليه .

(٧٤) الاغاني ، جـ١٠ ص ١٦٥ .

(٧٥) الاغاني ، جـ١٠ ص ١٦٣ .

(٧٦) الجاحظ : البيان ، جـ١٠ ص ١٦٣ .

(٧٧) اللسان ، مادة ، رجز .

(٧٨) عبدالرؤوف : بدايات ، ص ١٢٧ .

(٧٩) نفسه ص ١٢٨ .

(٨٠) نفسه ص ١٢٩ .

(٨١) المعري ، أبو العلاء : رسالة الغفران ، بتحقيق بنت الشاطىء ، دار المعارف بمصر ص ٣٧٧ وسيشار اليها أبو العلاء ، رسالة الغفران .

(٨٢) الثأداء : الامة .

(٨٣) أبو العلاء : رسالة الغفران ، ص ٣٧٦ .

(٨٤) نفسه: ص ٣٣٧.

(٨٥) نفسه: ص ٣٧٥.

(٨٦) نفسه ص ٣٧٣، وانظر ص ٣٧٥.

(٨٧) الأغاني، جـ٢٠ ص ١٥٧.

(٨٨) الاغاني، جـ٢٠ ص ٨٤.

(٨٩) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٥.

(٩٠) الجاحظ: البيان، جـ٤ ص ٨٤.

(٩١) نفسه.

(٩٢) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ٢٠٣، ٢٠٤.

(٩٣) الاغاني، جـ٢٠ ص ٣١٧.

(٩٤) نفسه جـ٢٠، ص ٣١٤.

(٩٥) نفسه جـ٢٠، ص ٣٢٤.

(٩٦) ابن سلام: طبقات، ص ١٢٨.

(٩٧) الجوزو: مجلة الفكر العربي، ص ٣٢٦.

(٩٨) عبد الرؤوف: بدايات، ص ١٠٦.

(٩٩) ابن سلام: طبقات، ص ٣١.

(١٠٠) نازك الملائكة، العروض والشعر الحر- مجلة الآداب، بيروت، فبراير ١٩٥٨م.

(١٠١) د. هيثم الامين (ملاحظات حول الاحصاء والاستقصاء) مجلة «الفكر العربي» بيروت- يناير- مارس: ١٩٧٩م.

(١٠٢) علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م ص ١٢٧.

(١٠٣) نفسه ص ١١٢.

(١٠٤) حسن توفيق: شعر بدر شاكر السياب- دراسة فنية، رسالة ماجستير مخطوطة بجامعة القاهرة- كلية الآداب ص ٣٨١.

(١٠٥) رجاء النقاش: مقدمة ديوان «مدينة بلا قلب» للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، ص ٨٨.

(١٠٦) المصدر السابق ص ٩١.

(١٠٧) سلمى الخضراء الجيوسي: «بحر الرجز في شعرنا المعاصر «مجلة الآداب- بيروت ابريل- ١٩٥٩م. وسيشار فيما بعد إليه هكذا: سلمى الجيوسي- الآداب، ابريل ١٩٥٩م.

(١٠٨) حسن توفيق، بدر شاكر السياب ص ٣٧٩- ٣٨٠.

(١٠٩) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين- بيروت المطبعة السابعة، ابريل ١٩٨٣م ص ٨٤.

(١١٠) نفسه ص ٩٤.

(١١١) نفسه ص ٩٥.

(١١٢) سلمى الجيوسي. الآداب- ابريل، ١٩٥٩م.

(١١٣) مقدمة ديوان مدينة بلا قلب للنقاش ص ٨٨.

(١١٤) عبد الرؤوف- بدايات ص ٦٦.

(١١٥) قضايا الشعر المعاصر ص ٩٤.

(١١٦) ابن رشيق العمدة: جـ١ ص ١٨٥.

(١١٧) عبد الرؤوف- بدايات ١٢٣.

(١١٨) نفسه ص ١٢١، والأغاني: جـ٢٣ ص ٢٥٥.

(١١٩) جابر عصفور، دراسة في قصيدة «أنشودة المطر» للسياب، من كتاب «حركات التجديد في الأدب العربي» للدكتور عبد العزيز الأهواني وآخرين، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ٢١٨.

(١٢٠) الجيوسي: الآداب، ابريل ١٩٥٩م

(١٢١) عبد الرؤوف، بدايات ص (١٢١) واللسان مادة «حرح»، ويشير المحقق في الهامش قائلا: هكذا في الاصل. وانظر ديوان عنترة، بتحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي- المكتب الاسلامي- دمشق ١٩٧٠م.

(١٢٢) الأغاني: جـ٨ ص ٢٣٧، ورواية صاحب الأغاني تدل على تأثره بالعروض.

(١٢٣) حسن توفيق: اتجاهات الشعر الحر، القاهرة ١٩٧٠ ص ٣١.

(١٢٤) د. عز الدين اسماعيل: «الشعر المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية» الطبعة الثالثة- القاهرة ١٩٧٨، ص ١٠٨، وقارن مع علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل، ص ٦٩.

(١٢٥) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ٢٠٦.

(١٢٦) نفسه ص ١١٩.

(١٢٧) قسرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٠.

(١٢٨) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٢.

(١٢٩) نفسه ص ٢٣.

(١٣٠) نفسه ص ١٦٥.

(١٣١) علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل، ص ٣٧, ٣٨.

(١٣٢) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ص ١٢٣.

(١٣٣) نفسه ص ١٢٤.

(١٣٤) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١١٩.

(١٣٥) د. عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر- بيروت. ص ١٨٤.

(١٣٦) سلمى الجيوسي: الآداب- ابريل- ١٩٥٩م.

(١٣٧) يوسف الصائغ : الشعر الحر في العراق، ساعدت جامعة بغداد على طبعه ص ١٤١ بدون تاريخ للطبع وبدون ذكر للمطبعة .

(١٣٨) نفسه ص ١٤١ .

(١٣٩) سلمى الجيوسي : الاداب- ابريل- ١٩٥٩م .

(١٤٠) قضايا الشعر المعاصر ١٩٦٥م .

(١٤١) سلمى الجيوسيك الاداب- ابريل- ١٩٥٩م .

(١٤٢) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٥ .

(١٤٣) د. حسين نصار : الشعر الشعبي ص ٩١ ، وعبد الرؤوف : بدايات، ص ١٢٠ .

(١٤٤) قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦ .

(١٤٥) نفسه ص ٢٦ .

(١٤٦) نفسه ص ٢٤ .

(١٤٧) نفسه ص ٢٤ .

(١٤٨) علم العروض والقافية، ص ١٨٣ .

(١٤٩) سلمى الجيوسي : الآداب- ابريل- ١٩٥٩م .

(١٥٠) نفسه .

(١٥١) سلمى الجيوسي : الاداب- ابريل- ١٩٥٩م .

(١٥٢) الأغاني : جـ١١ ص ١١٣ ، حنيا : منسوب الى الحن (بكسر الحاء) وهو حي، أو ضرب من الجن، القطامي : الصقر، والترعي ومثله الترعية : الذي يجيد رعية الابل : لباخي : ضخم، كثير اللحم .

(١٥٣) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٥ .

(١٥٤) نفسه ص ١١٩ .

(١٥٥) قطرب : كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٠ .

(١٥٦) نفسه ١٢٢، لم نعتد بالمقطع الاول، الذي يبدأ هكذا «لبيك اللهم لبيك» لأنه يكاد يكون تقليدا تشترك فيه أكثر التلبيات الجاهلية.

(١٥٧) علم العروض والقافية، ص ٩٥.

(١٥٨) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٤، وحسين نصار: الشعر الشعبي، ص ٨٠.

(١٥٩) ابن رشيق: العمدة، جـ١ ص ١٨٤، وحسين نصار: الشعر الشعبي، ص ٩١.

(١٦٠) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٢.

(١٦١) ورد في كتاب الأزمنة، «تقي جميع» وعلى هذا لا يستقيم الوزن، فرجحنا أن تكون «جمع».

(١٦٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٢٤.

(١٦٣) علم العروض والقافية ص ١٨١.

(١٦٤) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية ص ١٧٧.

(١٦٥) سلمى الجيوسي: الآداب- ابريل- ١٩٥٩م.

(١٦٦) قضايا الشعر المعاصر ص ١٢٨.

(١٦٧) سلمى الجيوسي: الآداب- ابريل- ١٩٥٩م.

(١٦٨) هيثم الامين: مجلة الفكر العربي، يناير ١٩٧٩م.

(١٦٩) ملك عبد العزيز: «حول أوزان الشعر الحر» الآداب- يوليه ١٩٥٩م.

(١٧٠) الحساني حسن عبدالله: «نازك وعروض الشعر الحر»، الآداب- يونيه- حزيران ١٩٥٩م.

(١٧١) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٠.

(١٧٢) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ١٢٥.

(١٧٣) نفسه ص ١١٩.

(١٧٤) قضايا الشعر المعاصر ص ٨١.

(١٧٥) محمد النويهي: قضية الشعر الجدي، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٩٩، وقارن مع علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل، ص ١٩٧ .

(١٧٦) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١١٨ .

(١٧٧) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ٢٦، الرقاحة: التجارة.

(١٧٨) نفسه ص ١١٧ .

(١٧٩) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٢ .

الفصل الثاني

التنويع في الأضرب بين القصيدة الحديثة والرجز

مقدمة

كثرالحديث حول ابتكارات الشعر الجديد، وراح بعض النقاد المعاصرين يضفون عليه سمات جديدة، من أولئك المتحمسين له تحمسا شديدا، أنساهم عما في القديم من جدة، ولم يكلفوا انفسهم النظر في القديم علّهم يجدون جذورا لما هم متحمسون له، ولو أنهم تريثوا قليلا لوجدوا أن كثيرا من الصفات التي عدوها ميزة تفرد بها الشعر الجديد، موجودة في الشعر العربي القديم، وأن القدماء سبقوا اليها، ومن هذه الميزات الجديدة أو التي عدت جديدة في نظر متحمسي الشعر الجديد، كتابته على شكل أسطر شعرية قد يحمل السطر تفعيلة واحدة أو نصف تفعيلة أو أكثر من ذلك، حسبما يقتضية الموقف النفسي، والدفقة الشعورية لدى الشاعر. وقد أثبتنا في غير هذا البحث أن هذه الميزة وجدت عند القدماء، وكتبوا أسطرا شعرية تنتظم نصف تفعيله، أو تفعيلة كاملة، أو أكثر من ذلك. . .[1]

ونوع اصحاب الشعر الجديد بقوافي هذا الشعر، فهللوا لهذا الابتكار، وعدوا التحرير من القافية ميزة تفرد بها، ولم يدروا أن العرب قالت أرجيز نوعوا في قافيتها، ولكننا تغافلنا عنها لأننا غضضنا الطرف عنها متجاهلين، أو لاننا لم نكتشفها، وذلك للزراية التي لحقت بالرجز من جراء نظرة بعض النقاد له باعتباره بحرا شعبيا[2].

والميزة التي أريد أن اجعل بحثي هذا يدور حولها هي ميزة « التنويع في الأضرب»، التي عدت من الميزات التي تفرد بها الشعر الجديد في نظر كثيرين، وهللوا لها هي الأخرى ظانين أنها ميزة لم يلتفت إليها القدماء.

والبحث جاء ليكشف عن رأي القدماء وجهودهم في ذلك. ونحن لسنا ضد الشعر الجديد، ولكننا ضد سلخه تماما عن القديم، وهذة الورقة تحاول ربط الجديد بالقديم، حينما تردُّ الشعر الجديد إلى أصول قديمة قال بها القدماء، كي

يحتفظ هذا الجديد ببريقه المستمد من تراثه القديم لا من نظريات غربيّة كما يظن كثيرون.

مفهوم الضرب

في اصطلاح العروضيين، الضرب هو التفعيلة الأخيرة في البيت وتقتضي هندسة القصيدة العربية أن يلتزم الشاعر ضربا موحدا لقصيدته. وصورة التفعيلة التي يقع عليها الاختبار كي تكون ضربا، يجب أن يلتزمها الشاعر الى نهاية قصيدته.

فزهير بن أبي سلمى يبدأ معلقته بقوله:

أمن أمّ أوفى دمنه لم تكلّم　　　بحومانة الدّراج فالمتلثم

مفاعلن

ودار لها بالرقمتين كأنها　　　مراجع وشم في نواشر معصم

مفاعلن

إن «مفاعلن» هذه ما هي إلاّ «مفاعيلن» بعد أن دخلها القبض، فهي إذن من مزاحفات «مفاعيلن»، فلا يجوز للشاعر أن يتجاوزها إلى «مفاعيلن» الأصلية أو إلى غيرها، ويظل الشاعر محافظا على هذه التفعيلة الى نهاية المعلقة.

وعلى هذا جرى معظم الشعر العربي، وأقول معظمه، لأننا- كما سيبين البحث - عثرنا على رجز قديم خالف هذه القاعدة.

موقف النقاد المعاصرين من التنويع في الضرب

(أ) الاتجاة المحافظ

رأى بعض النقادالمعاصرين أنه لا يجوز الخروج على العروض بشكل عام، وعدّ التنويع في الضرب خروجا سافرا، وخطأ. ومن هؤلاء الناقدة الشاعرة نازك الملائكة، التي رآت أن الخلط بين التشكيلات يكون أفظع أنواع الغلط، وأكثرها شيوعا في الشعر الحر. وأساس هذا الخطأ أن كثيرا من الشعراء والناظمين، وأكثرهم ناشئون، قد حسبوا أن مسألة ارتكاز الشعر الحر إلى التفعيلة بدلاً من « الشطر» انما تعني أن في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة، مادام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو. فاذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز هكذا

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ظن أنه من السائغ له أن يخرج عنه إلى أيه تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة، مثل هذه:

مستفعلن مستفعلن فعلن

وهذا خطأ(٤).

وتحتج لرأيها هذا بأن الشكل الجديد لم يعبأ بالقافية- إلاّ في القليل النادر- ففقد بفقدانها رنينا وعلو نبرة(٥). وترى الناقدة أن الموسيقى، التي هي قوام كل شعر، يضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقويّها بالمحافظة على وحدة التشكيلة، وبذلك يستطيع الشطر الحر أن يرن ويبعث في وعي السامع لحنا ويخلق له جوا شعريا جميلا(٦).

فكانت صارمة في موقفها، لكنها رجعت عن هذه الصرامة، وخففت من حدتها كثيرا، فراحت في السنوات الأخيرة تجيز التنويع في الأضرب، وتستعملها. وقد أثبتت ذلك في مقدمتها الخامسة من كتابها، قائلة: ومهما يكن من أمر، فأنا أتصدى الآن للقاعدة التي وضعتها سنة ١٩٧٥ من ضرورة توحيد الأضرب في القصيدة الحرة، فألطفها بالاستثناءات التالية المدرجة أدناه:

(أ) يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة، ويرد هذا في ثلاثة مواضع اذكرها فيما يلي:

الأول: جواز اجتماع «فعل» و«فعول» وتجاورهما في ضرب القصيدة الواحدة.

الثاني: جواز اجتماع «فعلن» المقطوعة من «فاعلن» في المتدارك مع «مفعول» الساكنة اللام، لأن هذه الأخيرة مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة «فعلان» الساكنة العين واللام. و «فعلان» هذه ليست إلاّ ممدود «فعل» الساكنة العين، وكل مد مقبول في عروض الشعر الحر.

الثالث: جواز اجتماع تفعيلة الهزج «مفاعيلن» مع التفعيلة الغريبة التي لم ترد في عروض الخليل «مفاعيلان».

(ب) لابد لنا أيضاً أن نقر اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليلي القديم [٧].

ومن هنا نلاحظ أن الناقدة نكصت عن آرائها السابقة في وحدة الضرب، متعللة بأنها تقبل الآن- حرصا على الموضوعية والدقة- إضافة تنويعات جديدة بشروط خاصة لها ما يبررها [٨].

والحق أن الناقدة تجاوزت تلك الشروط التي وضعتها لوحدة الأضرب، والخروج على هذه الوحدة، مما حدا ببعض النقاد الى أن يقول: ولم تطبق نازك الملائكة هذه التعديلات في شعرها فحسب بل تجاوزتها [٩].

وتلاحظ الناقدة سلمى الجيوسي أن الشعراء راحوا يحدثون تنويعا في الجوازات المجراة على التفعيلة الأخيرة من بحر الرجز، كما لم يحصل في الرجز القديم [١٠] - على حد قولها. وسنناقش هذا الرأي فيما بعد، حينما ثبت أن هذه التنويعات التي تتحدث عنها الناقدة، وتقرر أنها بنت العصر الحديث، ولم ترها في الرجز القديم كانت موجودة، وأن القدماء سبقوا المعاصرين اليها.

وتنتقد الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته «العيون» لمراوحته بين أضربه، فتنسى أن ما قام به الشاعر ما هو إلاّ تنويع للأضرب، ولهذا راحت تتهمه بأنه يدخل على الرجز تفعيلات من السريع، ولم تلتفت الى أن التفعيلة التي عابتها الناقدة على الشاعر هي أيضا تشكيلة رجزية - كما سنرى- وكل ما في الأمر أن الشاعر استغل أنغاما كثيرة من «مستفعلن» الرجزية، وراح يستخدمها في أضربه.

ولا تحبذ الناقدة هذا التنويع الذي يطرأ على التفعيلة الأخيرة، محتجة بأن هذا يسبب لنا صدمة موسيقية لم نكن لنتوقعها، وذلك لأن الايقاع يتوقف على التكرار، وهذا أمر أجمع عليه النقد، وتضيف قائلة: إننا عندما نقرأ أو نصغي إلى الشعر يقرأ علينا نتوقع أن تكون نهايات الأسطر متوائمة، وداخلة ضمن الدائرة النغمية التي يجيزها بحر ما، حتى لا يحدث عندنا صدمة في الاحساس الموسيقي الذي يتوقع دائما أنغاما إيقاعية منسجمة، إن هذا الإحساس غير واع، ودقته تتراوح عند الناس، غير أن المستمع عادة بعد قراءة بضعة سطور من الشعر يعد نفسه سلفا وعلى غير وعي منه لأي واحد من إيقاعات منسجمة النمط الشعري، فلا بد للشعر إذن من شيء من التصميم النغمي، واع أو غير واع، حتى يضمن هذا الانسجام[11].

ويقف الناقد رجاء عيد موقفا متشددا من التنويع في الأضرب، إذ لا يحبذ الزيادات على التفعيلة الخليلية، أو الانتقاص منها لجوءاً إلى إباحات الزحاف المعروفة[12]، ويورد في كتابه التجديد الموسيقي في الشعر العربي نماذج كثيرة من أشعار السياب وعبد الصبور والبياتي وغيرهم، ويوجه النقد اليهم جميعا لأنهم نوّعوا في أضربهم، ولا يتورع أن يسم هذا التنوع «بالفوضى الشعرية»[13]. يقول معلقا على بعض قصائد للسياب من الرجز من ديوانه المعبد الغريق «ونجد الشاعر يستخدم كل الرخص الممكنة مضيفا اليها جوازات لا تقرها أذن موسيقية[14]، ومن ذلك هذه الأسطر الشعرية من قصائده السابقة:

- ں ں -/ ں - ں -/ ں - ں - ٥ متفعلان (مفاعلان)

فالناقد لا تعجبه هذه الزيادة على «مستفعلن»، كما لا يعجبه أن ينقص منها شيء، لسبب بسيط وهو أن الخليل لم يقل بهذا. وسنناقش ذلك حينما نتحدث عن تنويع الأضرب في الرجز، وماذا بعدها سيقول الناقد رجاء عيد حينما يجد أن القدماء كانوا ينوعون، ولماذا يقف هو في وجه الشعراء المعاصرين الان، ويتهم تنويعاتهم بالفوضى الشعرية.

(ب) الاتجاه المجدد

يرى النويهي أن تشكيل الشاعر لأضرب التشكيلات يكون أكثر تساوقا مع تموج العاطفة وتقلب الفكرة، وأكثر تنويعا للنغم وتخفيفا لحدة الايقاع ورتوبة[١٥]. ويبدو أن ما يجعل الناقد يقبل التنويع في الأضرب هو ما يترتب على وحدة الأضرب في القصيدة القديمة من رنين، وهو ما لاحظته نازك الملائكة وعدته شيئا رئيسيا لا يمكن التفريط به في القصيدة.

وهذا الرنين الذي تتحدث عنه الناقدة لا يعجب النويهي، بل انه يرى أن الشكل الجديد - بتنويع الأضرب- جاء ليلغي ذلك الرنين الذي ارتفع في القصيدة من جراء وحدة الأضرب، وهذا الرنين هو سبب البلاء الذي يحاول الشكل الجديد جاهدا أن يخفف منه، لأنه هو الذي كان يخفي بقرقعته ما يحتويه الشعر من السماجة وسقم المعاني وركاكة اللغة. ولهذا دعا الناقد الى تنمية الموسيقى الداخلية قائلا: «بأن الوجهة الصحيحة هي تنمية الموسيقى الداخلية لكل بيت ثم لجميع أبيات القصيدة كوحدة عضوية... وهذه الموسيقى الداخلية ليست شيئا شكليا يعتمد على قالب محدد مفروض من الخارج، بل هي أعمق وأنضج، وهي لذلك أخفى وأخفت من أي رنين وعلو نبرة يكتسب من روي موحد أو ضرب موحد...»[١٦].

ويبدو أن رجاء النقاش يؤيد النويهي في نظرته الموسيقية للشعر الجديد ويؤكد أن خفوت الموسيقى فيه شيء مقصود، يقول: «والاتهام هو في نفس الوقت غاية من غايات هذا الشعر، وهدف من أهدافه، ويعلل لذلك، بأن النغم لم يعد الشغل الشاغل للشاعر الجديد، بل هناك التجربة التي يعبر عنها، وهناك الصورة التي يرسمها، والبناء الفني الذي يصممه لقصيدته، كل هذا شيء جديد على الشعر يحتم التخلص من النغم الصارخ من العنيف الواضح. . .»[١٧].

ويلاحظ النقاش أن الشعر الجديد اتجه الى «التشخيص» للتعبير عن التجارب المختلفة، وخلقت هذه الطريقة في القصيدة طابعا قريبا من طابع القصة، ويحتاج مثل هذا الطابع الى التخلص من النغم الصاخب[١٨].

ويرى عز الدين اسماعيل أن علو النبرة بمعنى الصخب شيء يجافي طبيعة الشعر الجديد[١٩]. ويستشف من حديثه عن التلوين في الايقاع أنه يناصر تنوع الأضرب، إذ يقول إن الاشتراك في التفعيلة لم يعد الشيء المحدد لقيمة موسيقى القصيدة كما كان الشأن في القصائد القديمة، الجارية على وزن واحد، وانما تتحدد هذه القيمة من خلال التلوين في الإيقاع، سواء في حشو السطر أو في نهايته، وفي علاقة السطور بعضها ببعض، وفيما يتسرب خلالها من حركة نفسية، والالزام بصورة واحدة ثابتة للتفعيلة في نهاية كل سطر لا يضمن من الناحية الموسيقية إلاّ نوعا من الإيقاع الرتيب[٢٠].

ويتعرض شكري عياد لمسألة تنوع الأضرب في أثناء حديثه عن القافية في الشعر الحر. وعلى الرغم من اعترافه بأن بعض الآذان يشعر بأنه تنافر قبيح فانه يؤيده. يقول: وولكن التزام التقفية بأي صورة من صورها في جميع الأسطر يعطي إحساسا بالرتابة أيضاً، من حيث أن القارىء يتوقع أن تتفق نهاية السطر أو تتآلف مع إحدى النهايات التي لا يزال يحتفظ بصورتها السمعية، أو أن تبدأ تآلفا جديدا، وتزيد بساطة الوزن في البحور المسماة بالصافية، من هذا الإحساس بالرتابة، ولذلك فان كثيرا من الشعراء المجيدين يعمدون الى تغيير الأجزاء الوزنية الأخيرة - أو الأضرب- مخالفين بذلك قاعدة من قواعد الشعر الكلاسيكي، كما

يعمدون إلى إسقاط القافية، وسط أسطر مقفاة، وينجحون بذلك في إحداث نوع من المخالفة(٢١).

ومن الباحثين من يقرن بين التنويع في الأضرب والتنويع في المعنى، إذ يرى علي يونس أن للشاعر الحق في تنويع أضربه، شريطة ألا يكون هذا الحق مطلقا، فالشاعر قد يحسن وقد يسيء في استخدام هذا الحق، فالحكم عليه يجب أن يكون مبنيا على أساس العلاقة بين المضمون وبين هذا التنويع(٢٢).

ويقبل الباحث نظرية التنويع في الأضرب شريطة أن تكون - أيضاً- متقاربة، وإن لم تكن متشابهة تماما، ويستشهد على ذلك بقصيدة لصلاح عبد الصبور ترد فيها الأضرب على النحو التالي:

فعلان، فعول، فعلان، فعول، فعول، مستفعلن

فيصف الخمسة الأولى بأنها متقاربة، وهذاب التقارب يعود الى انتهائها جميعا بمقطع زائد الطول، بينما يصف الضرب السادس بأنه يختلف اختلافا حادا عن الأضرب الأولى(٢٣).

ومن هذا كله يتبين لنا أن هناك من لا يجيز التنوع في الأضرب بحجة أن هذا الصنيع مخالف للعروض الخليلي، ويسيء إلى الايقاع الذي يعتمد على التكرار وتوقع التكرار، ومنهم من يجيزه بشروط، وهناك من لا يضع شروطا محددة، بل يترك الحرية للشاعر، واشترط آخرون أن تكون هناك علاقة بين هذا التنويع والمضمون.

التنويع في الأضرب والقصيدة الحديثة

ونريد الآن أن نلقي الضوء على تنوع الأضرب في القصيدة الحديثة، وذلك من خلال بعض النماذج الشعرية التي تسير على «مستفعلن» الرجزية، لنلمح من خلالها ما أحدثه المعاصرون من أنغام في هذه التفعيلة، أخذوا يوردونها في

أضربهم، أكثرها أنغام استخدمها القدماء في رجزهم، وبعضها أنغام جديدة فرضتها سنة التطور للقصيدة الحديثة.

ولعل السياب من أوائل الشعراء الذين أخذوا ينوعون في أضربهم تنويعا لاقى استحسان النقاد، وعلى رأسهم المحافظون من أمثال نازك الملائكة(٢٤)، ففي قصيدته «أنشودة المطر» من ديوانه أنشودة المطر، تجري أضربه على هذا النحو: (٢٥)

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

- - ن - / ن - ن - / - - ن - / ن -   فعل

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

- - ن - / ن - ن - / - - ن - / ن -   فعل

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

- - ن - ن - ن - ن - ن / ن - ٥   فعول

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهر

ن - ن - - - ن - - - ن - / ن -   فعل

يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر

ن - ن - / - - ن - / - - ن - / ن -   فعل

كأنما تنبض في غوريهما النجوم

ن - ن - - ن ن - - - ن - / ن - ٥   فعول

وهكذا يظل الشاعر يراوح في أضربه بين «فعل» و «فعول»، ونراه يحدث نوعا من التجانس في هذه المراوحة كما في هذا المقطع من قصيدته، وذلك حينما ذكر «فعل» مرتين ثم جاء بـ «فعول»، وعاود النظام نفسه بـ «فعل» مرتين ثم «فعول».

ولكنه لا يلتزم هذا التجانس في القصيدة كلها، إذ قد ترد «فعول» ثماني مرات متوالية، وكذلك بالنسبة لـ«فعل». . . وأحيانا يجعل من الضرب نفسه سطرا شعريا، كما في قوله:

مطر فعل

مطر فعل

مطر فعل

وفي أحيان قليلة يخرج على هذه الأضرب الى ضرب آخر ليس من أضرب الرجز كما في قوله:

كأنه النشيج

ں – ں –/ ں ٥ فعول

ياخليج

– ں – ٥ فاعلان

ولو جعل الشاعر السطرين الشعريين سطرا واحدا لما حصل خروج، هكذا:

كأنه النشيج يا خليج

ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ٥ فعول

لكن الشاعر استغل المد الموجود في لفظة « النشيج» ليحملها جزءاً من ثقله النفسي، ولهذا أفردها، مستغلا المد أيضاً في «يا خليج» مع توافق القافية. فلعل هذا القرب بين الضربين يشفع لهذا الخروج ويبرره. ثم أن الشاعر من الممكن جدا أن يكون تحت وطأة هذا الثقل النفسي الذي ينوء به، قد أطال الوقوف عند السبب، فكأنه قال: يا. . . . وانتظر طويلا حتى جاء ببقية التفعيلة، فظهرت وكأنها مستقلة عما قبلها، فجاء ضربه متسقاً مع ما قبله. وهذا التعليل يتفق مع

الوزن هكذا:

كأنه النشج يا

ں – ں –/ ں – ں – مفاعلن «متفعلن»

خليج

ں – ٥ فعول

فيكون السياب حسب هذه القراءة قد أحدث ضربا جديدا في قصيدته هو «مفاعلن»، مزاحف «مستفعلن». وهناك قصائد كثيرة للشاعر ينوع في أضربها بين «فعل»، و «فعول»، و «مفاعلن». ففي قصيدته «غارسيا لوركا» من ديوانه أنشودة المطر(٢٦)، ينوع في أضربه على هذا النحو:

في قلبه تنور

– – ں –/ – – ٥ فعلان

النار فيه تطعم الجياع

– – ں –/ ں – ں –/ ں – ٥ فعول

....

تجمعان من مغازل المطر

– – ں –/ ں – ں –/ – ں ں –/ ں – ں – ٥ مفاعلان «متفعلان»

كأنه القدر

ں – ں –/ ں – فعل

فنلاحظ اضافة الى أضرب: «فعل» و «فعول»، ضربين آخرين هما «مفاعلن» و «فعلان».

وفي قصيدته «إرم ذات العماد» من ديوانه، شناشيل ابنه الجلبي، نجد تنوعا أوسع مما رأيناه من قبل يقول:

من خـلل الـدخــان من ســيـكاره

– ب ب –/ ب – ب – ب –/ – – –   مفعولن

مـن خــلـل الـدخـــــان

– ب ب –/ ب – ٥   فعول

من قدح الشاي وقد نشّر وهو يلتوي ازاءه

– ب ب –/ – ب ب –/ – ب ب –/ – ب ب –/ ب – –   فعولن

لم أدر الا أنـني أمــالني الســحــر

– – ب – – – ب – ب – ب –/ ب –   فعل

. . . .

يـعـــود حــــيث أبــتــــدأ

ب – ب – – ب ب ب   مستعل

. . . .

حتى إذا ما رفع الطرف رأى... وما رأى

– – ب – – ب ب – – ب ب – ب – ب –   مفاعلن « متفعلن»

. . . .

وقـــــــفــت عــنــدهــا أدقّ...

ب – ب – ب – ب – ب   مفاعلات «متفعلات»

يـاصــــــــــــــدى أراجــع

– ب –/ ب – ب ب   مفاعل

يستخدم الشاعر ثماني صور من «مستفعلن»، خمساً عرفت في القديم- كما سيبين البحث، وثلاثاً جديدة، وهي «مستعل»، و «مفاعلات»، و «مفاعل». ولكنها على أية حال كلها من «مستفعلن»، والذي أفرزها في نظرنا هو اتخاذ «التفعيلة» أساساً للقصيدة، فراح الشعراء يتأملونها طويلا فيفتنون في اخراج أنغام منها ومن مزاحفاتها، فالتفعيلة الأولى متأتية من «مستفعلن» بعد دخول الخبن والكف عليها. والكف هو حذف السابع الساكن، «بشرط أن يكون ثاني سبب»، ويقصره العروضيون على أربع تفعيلات هي: «مفاعلين»، «فاعلاتن»، «فاع لاتن»، «مستفع لن»[٢٧]. ولا نجد سببا مقنعا من الناحية الموسيقية عند العروضيين لتمييزهم بين «مستفع لن» و «مستفعلن»، اللهم إلا كثرة المصطلحات. فالشاعر المعاصر لم يعجبه هذا التحكم فراح يدخل «الكف» على مستفعلن مع الخبن فخرجت له تفعيلة «مستعل».

وأما بالنسبة لـ «مفاعلات» فأغلب الظن أنها متأتية من مزاحف «مستفعلن»، وهي «مفاعلن»، وكل ما فعله الشاعر هو أن زاد عليها حركة. ونعلم أن علة الزيادة في العروض قد تكون حرفا ساكنا على الوتد المجموع أو سببا خفيفا، أو حرفا ساكناً على السبب الخفيف. أما أن تكون هناك زيادة لحرف متحرك على التفعيلة فلا[٢٨]. وعلى أية حال ليس كل ما يبتدع يكون مقبولا، أو يكون مستعملا، فقد لا تنجح هذه التفعيلة كثيرا وان استخدمها السياب في شعره - وكان يمكنه أن يعفي أضربه منها - عند قوله «أدق» لأن توقفه هذا جعله يخرج الى تفعيلة ليست من الرجز وهي «فاعلن» في حشو السطر الثاني، فلو كتب السطر الشعري هكذا: -

وقـــفت عندها أدق: يا صـــدى

ں - ں -/ ں - ں -/ ں - ں - مفاعلن

لما خرج الى تفعيلة «مفاعلات» في الضرب، ولما خرج الى تفعيلة «فاعلن» في الحشو ولا سيما أن الشاعر يضع لنا نقطتين بعد قوله: أدق، وكأنه يطلب منا

ألا نتوقف. وفي هذه الحالة ليس من ضرورة أن نفرد سطرا شعريا جديدا يضم «يا صدى» ويكفيه أن يبقى على «أراجع» في السطر الثاني.

وأما التفعيلة الثالثة، «مفاعل»، فما من شك في أنها متأتية من مزاحف «مستفعلن»، «مفاعلن»، إذ إن هذه التفعيلة كثرت بشكل لافت في الشعر الجديد. وقد لاحظت نازك الملائكة ذلك فقالت: ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة[٢٩]. وكل ما فعله الشاعر أنه حذف السابع الساكن من «مستفعلن»، وهو ما يسمى بالعروض «بالكف»[٣٠]، ثم أدخل عليها الخبن فتحولت التفعيلة الى «مفاعل».

واستخدمها الشاعر يوسف الخال في قصيدته «السفر» مراوحا بينها وبين «مستفعلن»[٣٢]:

نصـــــيح يا مـــــراكب

ں – ں –/ ں – ں ں مفاعل

يا سلمـــــا يرقى بنا

– – ں –/ – – ں – مستفعلن

يا أنت يا مـــــراكب

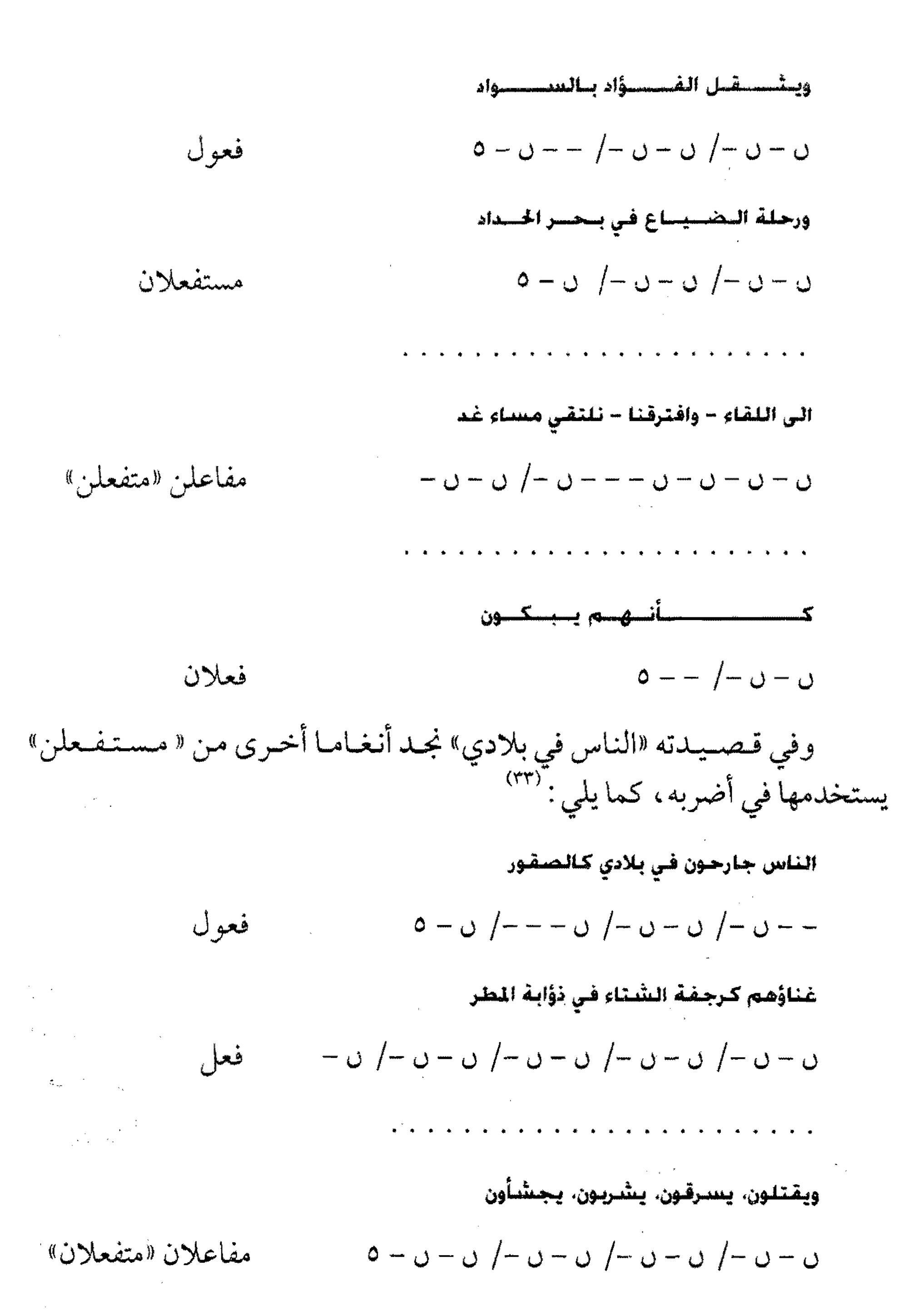
– – ں –/ – – ں – مفاعل

نصادف تنويعا آخر في الأضرب عند صلاح عبد الصبور، ففي قصيدته «رحلة في الليل» من ديوانه الناس في بلادي يستخدم التذليل:[٣٢]

الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير

– – ں –/ ں – ں –/ – ں ں –/ ں– ں –٥ مفاعلان «متفعلان»

. . . .



ويثقل الفؤاد بالسواد

ں – ں –/ ں – ں –/ – – ں – ٥ فعول

ورحلة الضياع في بحر الحداد

ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ٥ مستفعلان

. . . .

الى اللقاء – وافترقنا – نلتقي مساء غد

ں – ں – ں – ں – – – ں –/ ں – ں – مفاعلن «متفعلن»

. . . .

كأنهم يبكون

ں – ں –/ – – ٥ فعلان

وفي قصيدته «الناس في بلادي» نجد أنغاما أخرى من « مستفعلن» يستخدمها في أضربه، كما يلي :(٣٣)

الناس جارحون في بلادي كالصقور

– – ں –/ ں – ں –/ ں – – –/ ں – ٥ فعول

غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر

ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ں –/ ں – فعل

. . . .

ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون

ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ں – ٥ مفاعلان «متفعلان»

ومـــــــــؤمـنـون بـــالـقـــــــدر

ں – ں –/ ں – ں – مفاعلن «متفعلن»

وعند باب قريتي يجلس عمي مصطفى

ں – ں –/ ں – ں – –/ – ں ں –/ – – ں – مستفعلن

. . . .

وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع

ں – ں –/ ں – ں – –/ – ں ں –/ – ں ں –/ – – ه فعلان

ومــــد عـــزريل عـــصـــاه

ں – ں –/ – – ں – ه مستفعلان

. . . .

وفي الجـــحـــيـم دحـــرجت روح فـــلان

ں – ں – ں – ں –/ – ں ں – ه مستعلان «مفتعلان»

نلاحظ أن الشاعر توسع في التنويع، واستخدم «مستفعلن» مذيلة، وكذلك زحافاتها «مفتعلن» و «متفعلن». ونلاحظ أيضاً تسلل تفعيلة الهزج «مفاعيلن» إلى السطر الأول، في الحشو. والشاعر يلجأ إلى ذلك في كثير من رجزه، وقد لاحظ تسللها وإقحامها على الرجز في الشعر الحديث ملك عبد العزيز والحساني حسن عبدالله وانتهيا إلى اقرارها[٣٤].

وينتشر تذليل «مستفعلن» ومزاحفاتها انتشارا واسعا في الشعر الحديث، ففي قصيدة «أسمع كل شيء» ليوسف الخال، لا يكتفي الشاعر بالتذليل، وإنما يتعداه إلى الترفيل[٣٥]:

مضى نهاري

ں – ں – –　　　　متفعلاتن

مضت علامة الحضور

ں – ں –/ ں – ں – ٥　　　　متفعلان

أجسادنا ممدودة الأعناق للنهار

– – ں –/ – – ں –/ – – ں –/ ں – ٥　　　　فعول

مضت علامة الحضور

متفعلان

أجسادنا ممدودة الأعناق للنهار

– – ں –/ – – ں –/ – – ں –/ ں –٥　　　　فعول

والليل آت

– – ں – –　　　　مستفعلاتن

. . . .

من كان يرسل النداء

– – ں –/ ں – ں – ٥　　　　متفعلان

من كان يسمح النداء

– – ں –/ ں – ں – ٥　　　　متفعلان

ويستخدم الشاعر الترفيل أيضاً في قصيدته «العبور»[٣٦]:

أعل قهوتي وليلي

ں – ں –/ ں – ں – –　　　　متفعلاتن

ويورده البياتي في أضربه كثيرا، كما نلاحظ في قصيدته «الموت في غرناطه». يقول[٣٧]:

ترفع في الموج يديها

– ں ں –/ – ں ں – –　　　　مفتعلاتن

ويقول في قصيدته «الى أنكر يد فايس»[٣٨]:

وحدي على اللهيب وحدي

– – ں –/ ں – ں – –　　　　متفعلاتن

التنويع في الأضرب والرجز

ظن كثيرون أن المراوحة في الأضرب، والتنويع فيها ميزة تفرد بها الشعر الجديد- كما أسلفنا- ولم يتبادر إلى أذهانهم أن هذا التنوع وجد في الرجز القديم. وما أوردت أمثلة لتنوع الأضرب في القصيدة الحديثة، أريد الان أن القي الضوء على قصائد رجزية قديمة، لنتبين من خلالها ذلك التنويع النغمي الذي أحدثه الشاعر المعاصر وظن أنه جديد كل الجدة.

جاء في تلبية مذحج رجز على هذا الشكل[٣٩]:

اليك يارب الحلال والحرام

ں – ں –/ – – ں –/ ں – ں –　　　　متفعلن

والحجر الأسود والشعر الأصم

– ں ں –/ – ں ں –/ – – ں –　　　　مستفعلن

على قلاص كحنيّات النشم

ن – ن –/ – ن ن –/ – – ن – مستفعلن

جئناك ندعوك بحاء وهلم

– – ن –/ – ن ن –/ –ن ن – مفتعلن

تكابد العصر وليلا مدلهم

ن – ن –/ – ن ن –/ – – ن – مستفعلن

وهول رعد وبروق كالضرم

ن – ن –/ – ن ن –/ – – ن – مستفعلن

والعيس يحملن جلالا وكرم

– – ن –/ – ن ن –/ – ن ن – مفتعلن

نلاحظ ان التنويع في الأضرب جاء في «مستفعلن» ، التفعيلة الاصلية ، وأشهر مزاحفاتها : «متفعلن» ، و«مفتعلن» . وجاء هذا التنويع متجانسا ، وذلك في ورود تفعيلة مزاحفة ل «مستفعلن» . ثم ورود «مستفعلن» مكررة ، ثم تفعيلة مزاحفة . أليس هذا هو ما اشترطته الناقدة نازك الملائكة ، حينما عدلت عن قانونها الصارم في مسألة تنوع الأضرب لتطالب بضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة ، مع إدخال شيء من التلطف يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها[٤٠] . إن التشكيلات المعينة التي عنتها الناقدة هي هذه التشكيلات المتفرعة عن التفعيلة الأم ، تماما كتفرع «متفعلن» و«مفتعلن» عن «مستفعلن» ، واستخدامها كما رأينا .

وهذا رجز من تلبية كندة[٤١] :

لبيك ما أرسى ثبير وحده

- ں -/ - - ں -/ - - -　　　مفعولن «مستفعلْ»

وما أقام البحر فوق جده

ں - ں -/ - - ں -/ ں - -　　　فعولن «متفعلْ»

وما سقى صوب الغمام ريده

ں - ں -/ - - ں -/ ں - -　　　فعولن «متفعلْ»

في رجب وقد شهدنا مجده

- ں ں -/ ں - ں -/ - - -　　　مفعولن «مستفعلْ»

لله رجو نفعه ورفده

- - ں -/ - - ں -/ ں - -　　　فعولن «متفعلْ»

جاءت المراوحة في هذا الرجز من صيغتين جديدتين ل «مستفعلن» هما : «مستفعل» ، المشتقة من «مستفعلن» بعد أن دخلها القطع وتنقَل الى «مفعولن» ، و«متفعل» ، المشتقة أيضاً منها بعد أن دخلها الخبن والقطع ، وتنقل الى «فعولن» . وأزعم أيضاً - هنا- أن التنويع بين الأضرب جاء متجانساً ، وتجانسه راجع الى أن «فعولن» و«مفعولن» كلتيهما تنتهيان بنفس المقطع الذي نتج عن القطع .

ولننظر في نموذج آخر لتنويع الأضرب في تلبية بني أسد[٤٢] :

أهل الوفاء والنوال والجلد

- - ں -/ ں - ں -/ ں - ں -　　　متفعلن

فينا الندى الدريّ والعدد

– – ن –/ – – ن –/ ن –   فعل

الواحد القهار والرب الصمد

– – ن – – ن –/ – – ن –   مستفعلن

لربها وتعتبد

ن – ن –/ ن – ن –   متفعلن

وهذا التنويع أشد تعقيدا من التنويعات السابقة، ذلك لكونه بين التفعيلة الأصلية «مستفعلن» و«متفعلن» مزاحفتها الكثيرة الاستعمال، وتفعيلة جديدة هي «فعل»، وهي التفعيلة التي أكثر منها المعاصرون، واستخدمها السياب في شعره استخداما أثنى عليه بعض النقاد، واتهمه آخرون بالخروج على العروض خروجا سافرا، وذلك لأن العروض لا يبيح هذه الصيغة من «مستفعلن». وهذه التفعيلة «فعل» متأتية من «مستفعلن» التفعيلة الأم، وذلك بعد أن دخلها «الحذذ»، فتصبح «مستف»، ثم دخلها الخبن، فتحولت الى «متف» ونقلت الى «فعل».

وهذا التحليل لا يروق للعروضيين، ذلك لأنهم لا يبيحون دخول الحذذ على «مستفعلن» الرجزية، والحذذ هو حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، ويكون في «متفاعلن»، وهو خاص ببحر الكامل(٤٣). وإذا كان الحذذ يتعلق بحذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة، فلماذا نحرمه على «مستفعلن» ونبيحه في «متفاعلن»، مع أنهما كلتيهما منتهيتان بوتد مجموع، ونقول الحذذ خاص بالكامل ومحروم منه الرجز؟!

وإذا كان العروض قائما على الاستقراء، وأن «مستفعلن» لم تأت محذذة، فهذا الرجز القديم يثبت أنها جاءت محذذة، ومخبونة أيضاً. والذي اكتشف ذلك هو نظرية تنوع الأضرب. ويبدو أن نظرة العروض الخليلي الى الضرب الثابت،

الذي لا يسمح بالتنوع، هي المسؤولة عن قولهم إن الحذذ لا يدخل تفعيلة «مستفعلن»، وأن هذا الأمر بدأنا نلمسه جيدا حينما اعتمدنا شعر «التفعيلة»، فأصبح جل تركيزنا على «التفعيلة» وماذا يمكننا أن نشتق منها، فبدأنا نعيد النظر بعض الشيء فيما يقول العروضيون، ولكن- لابأس- إذا ما وجدنا سنداً لما نقول في الشعر القديم كما في هذا الرجز(٤٤).

وتعترف الناقدة نازك الملائكة أن «فعل» و «مفعول» تفعيلتان متأتيتان من «مستفعلن»، وذلك في أثناء تعليقها على قصيدة السياب «النهر والموت»، فهي تقول: «ان الوزن في هذه القصيدة جار على العروض تمام الجريان، فهو من بحر الرجز، وقد أصاب التفعيلة الأخيرة منه تغيير فتحولت «مستفعلن» الى «فعل» حينا، والى «مفعول» حينا آخر(٤٥).

ولكن الناقدة لا تحلل لنا كيف جاءت «فعل» و «فعول» من «مستفعلن»، ويبدو أن الناقدة سلمى الجيوسي كانت أكثر جرأة منها حينما اضطرت أن تعترف بأن الحذذ يدخل تفعيلة الرجز على الرغم من أن العروض يرفض ذلك- كما أوضحنا- وذلك حينما رأت المعاصرين يكثرون من استخدام «فعل» في بحر الرجز، فقالت: «وعلى أني لم أجد في المصادر التي بين يدي ذكرا للحذذ والترفيل في باب «مستفعلن»، فلست أرى ما يبرر عدم إدراجهما، وقد استعملا في الشعر المعاصر، «فمستفعلن» بالخبن والحذذ تصبح: فعل «مفا»(٤٦).

واعتقد أن فيما أوردت من نصوص رجزية قديمة ليرد على الناقدة، من أنها لم تجد في المصادر ذكرا للحذذ، وأما الترْفيل فسنلاحظ- بعد قليل- أن القدماء استخدموه وفي باب «مستفعلن» الرجزية أيضاً.

فعلــن

استخدم المعاصرون هذه التفعيلة في قصائدهم الرجزية، يقول صلاح عبد الصبور من قصيدة «الأطلال»(٤٧):

أطلال... أطلال	
- - ٥ - - ٥	فعلان
الورد فيها تلّ	
- - ن -/ - -	فعلن
ممزق مبتل	
ن - ن -/ - -	فعل
بالنهر من دمعي	
- - ن -/ - -	فعلن

فهل هذه التفعيلة، تفعيلة رجزية؟ اعترفت الناقدة الجيوسي قبل قليل بدخول الحذذ على «مستفعلن» الرجزية، ولكنها سرعان ما تقع في التناقض حينما تعد «فعلن» تشكيلة سريع واضحة، لا يجوز أن تدخل في ضرب الرجز، وذلك حينما تعلق على قصيدة «العيون» لأحمد عبد المعطي حجازي(٤٨):

رأيتها قد غادرت أجسادها	مستفعلن
وطوقت حولي	فعلن «تشكيلة سريع واضحة»
تعيد في عيني مناظر النهار	مفاعلان
وأول الليل	فعلن «تشكيلة سريع واضحة»
ياطالما واجهت هذه العيون	مفاعلان
عين على شرفه	فعلن «تشكيلة سريع واضحة»

بينما اعترفت الناقدة «بفعل» حينما قالت إن «مستفعلن» بالخبن والحذذ تصبح «فعل» : «مفا»[٤٩].

ان «فعلن» هذه التي عدتها الناقدة تشكيلة سريع واضحة ما هي أيضاً إلاّ «مستفعلن» بعد أن دخلها «الحذذ»، فحذف وتدها المجموع، فتولدت منها «مستف» ونقلت الى «فعلن».

والذي يمنع أن تكون «فعلن» تفعيلة رجزية هو التحكم العروضي الذي يرفض أن يدخل «الحذذ» على «مستفعلن» الرجزية، ويعدها العروض تفعيلة سريع، متولدة من «مفعولات» بعد أن دخلها الصلم وهو حذف الوتد المفروق[٥٠]. وماذا يضيرها أن تكون مشتركة بين الرجز والسريع؟ كما أن تفعيلة «فعل» السالفة الذكر، من الممكن هي الأخرى أن تكون تفعيلة سريع أيضاً، وذلك بعد دخول الصلم والخبن على «مفعولات» إذ تصبح: «معو» وتنتقل الى «فعل».

والشاعر المعاصر الذي يستخدم شعر التفعيلة لا يهمه التحكم العروضي في التفعيلات، بل يجري وراء ذوقه وحسه الموسيقي. ولم تكن تشكيلة «فعلن» غائبة عن القدماء، فانظر إلى هذه الأرجوزة[٥١]:

ياحارِ حِنّيا

– – ن –/ – – فعلن

حرا قطاميا

– – ن –/ – – فعلن

ما كنت ترعيا

– – ن –/ – – فعلن

في البيت ضجعيا

– – ن –/ – – فعلن

تدعى لُباخيا

– – ں –/ – – فعلن

ملتئاً عيّا

ں – ں –/ – – فعلن

وهذا الرجز يسمى «بمنهوك الرجز» وهو ما بقي البيت منه على تفعيلتين[٥٢].

المد في الأضرب بين القصيدة الحديثة والرجز

المد في القصيدة الحديثة ظاهرة موسيقية تلفت النظر، وقد كثر كثرة عجيبة، وظن كثيرون أنه ظاهرة جديدة في الشعر المعاصر «شعر التفعيلة»، ومدت تفعيلات كثيرة في ضرب القصيدة، فبادر بعض النقاد يهاجم الشعراء لخروجهم على العروض بحجة أن هذه التفعيلات لم توجد في العروض، ولم تستخدم قديما، أو على حد تعبير بعضهم، لم يستخدمها العرب. وسأورد بعض هذه التفعيلات: «فعول»، و «فعلان».

ورد في تلبية «النخع» رجز يسير على هذه الصورة من التنويع في الضرب:

لبيك رب الأرض والسماء

– – ں –/ – – ں –/ ں – ٥ فعول

وخالق الخلق ومجرى الماء

ں – ں –/ – ں ں –/ – – ٥ فعلان

معصّب بالمجد والسناء

ں – ں –/ – – ں –/ ں – ٥ فعول

ن – ن –/ ن – ن –/ – – ٥ فعلان

فالمراوحة واضحة في الضرب بين، «فعول» و «فعلان»، ولعل هذ التنويع الذي يحد من جلبة النغم المنبعث عن طريق القافية– لو كان الضرب موحدا– كان مقصودا ومتعمداً في التلبية، ذلك لأن الملبين لا تهمهم الموسيقى الصاخبة بقدر ما يهمهم هذا الهدوء فيها، لأن الموقف موقف تضرع وخشوع.

والسؤال كيف جاءت «فعول»؟ إنها «متف»، وتنقل الى «فعل» التي قلنا أنها متأتية من «مستفعلن» بعد دخول الحذذ والخبن، وكل ما في الأمر أن المد لحق هذه التفعيلة، وسنرى أن المد الذي أغرم به الشعر المعاصر ما هو إلا التذييل الذي التفت إليه القدماء. ألم يعرف القدماء التذييل، بقولهم: إنه حرف ساكن يلحق الوتد المجموع؟ واذا نظرنا الى الوتد المجموع ألفيناه مكونا من «حركة + سبب خفيف». ومن هنا يمكننا تعريف التذييل بأنه حرف ساكن يلحق السبب الخفيف، وهو ما أطلق عليه في عرف العروض أيضاً «التسبيغ» وبهذا يكون مصطلح التذليل والتسبيغ قد التقيا من الناحية العملية، ولكن التحكم العروضي يجعل الحرف الساكن الزائد على الوتد المجموع تذييلا، ويقيده بتفعيلة «مستفعلن» التي تخص مخلّع البسيط، وبعد إضافة الحرف الساكن إلى السبب الخفيف تسبيغا ويقصره على تفعيلة الرمل «فاعلاتن» لتصبح «فاعلاتان».

ويبدو أن هذا التحكم هو الذي دعا د. صفاء خلوصي إلى أن يقترح قائلا: حبذا لو يتفق العروضيون على حذف التسبيغ وإطلاق التذييل على الحالين[٥٢].

وكل ما فعله المعاصرون أنهم لم يُلقوا بالا إلى هذا التحكم العروضي، وانما انساقوا وراء حسهم الموسيقي المرهف، وطبقوه عمليا، فجاءت تفعيلاتهم في أكثرها ممدودة، وفقا للتنويع الذي يحدثونه في أضربهم.

وظن – أيضاً– شعراؤنا المعاصرون أن هذا الصنيع جديد ولم يعرفه القدماء، والصحيح أن الرجز القديم عرف هذه التنويعات وعرف هذا المد.

ومن هذه التفعيلات الممدودة تفعيلة «فعول» التي أشرنا اليها. تعد نازك الملائكة استعمال هذه التفعيلة في أضرب الرجز خروجا على العروض، إذ تقول في معرض تعليق لها على قصيدة للشاعر خليل حاوي: «فان الشاعر هنا قد جمع بين «مستفعلن» و«فعول» في ضرب الرجز... وهو وارد في تشكيلات الرجز، وكل ما صنعنا نحن من خروج أننا استنبطنا «فعول» بدلا من «مفعولن» و«فعول» هذه مصابة بالخبن والقطع من «مستفعلن» وهي غير واردة في ضروب الخليل على جمالها، وخفتها وانسيابيتها وتقبل الأذن لها»[٥٣].

ولا أدري كيف تتولد «فعول» من «مستفعلن» بعد أن تصاب بالخبن والقطع- على رأي الناقدة، فإذا دخل الجبن والقطع «مستفعلن» تتحول الى «فعولن» وليس الى «فعول»، والحق كما أسلفت وهو أن الذي دخل «مستفعلن» الحذذ والخبن ثم المد فجاءت «فعول». ولكن الناقدة لا يروق لها هذا التحليل إنه مخالف للعروض الذي لا يسمح للحذذ أن يدخل «مستفعلن» الرجزية.

وتعترف الناقدة بأن العرب لم تستخدم هذه التفعيلة على الرغم من جمالها وانسيابيتها، إذ تقول: « وهذا غير مستغرب، فان العرب لم تستعمل كل جميل، مقبول من الإمكانيات العروضية، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون»[٥٤].

والحق أن القدماء استخدموا «فعول» في أضربهم، كما رأينا وكما نرى في هذا الرجز من تلبية هذيل[٥٥]:

وخلفت أوثانها في عَرَض الجبيل

ن - ن -/ - - ن -/ - ن ن -/ ن - ٥ فعول

وخلفوا من يحفظ الأصنام والطفيل

ن - ن -/ - - ن -/ - - ن -/ ن - ٥ فعول

في جبل كأنه في عارض مخيل

– ں ں –/ ں – ں –/ – – ں –/ ں – ٥ فعول

تهوى الى رب كريم ماجد جميل

– – ں –/ – – ں –/ – – ں –/ ں – ٥ فعول

ورأينا «فعلان» أو «مْفعول» تكثر في الرجز المعاصر، ووقف منها بعض النقاد موقفا متشددا، منهم الناقد رجاء عيد الذي علق على قصيدة صلاح عبد الصبور، «الأطلال»، منذ أن قرأ سطرها الشعري الأول قائلا[٥٥]:

«فالسطر الأول يخالف كل الجوازات الشعرية في الرجز». والسطر الشعري يبدأ:

أطلال... أطلال

– – ٥ – – ٥ فعلان

والتجاوز الذي نراه قد فعلع الشاعر هو أنه جعل الضرب حشوا، ولكنه خفف من ذلك حينما جعل هناك ثلاث نقط بعد قوله: أطلال، كي يفسح المجال للقارىء أن يطيل في وقفته ثم يستأنف وكأنه جعل «أطلال». في ذهنه سطراً شعرياً مستقلاً، واستأنف بعدها بالسطر الثاني "أطلال" واعتراض الناقد الآخر يكمن في أنه لا يبيح هذه الصورة من «مستفعلن».

وتساءلت الناقدة سلمى الجيوسي عن «فعلان»، أهي تذييل «فعلن» أو «فعولن»؟[٥٦] وذلك في معرض تعليق لها على قصيدة «العيون» لأحمد عبد المعطي حجازي، إذ لاحظت أن هذه القصيدة تجري على نمطي الرجز والسريع.

كتابة في عين ماء مستفعلان

غيم يذوب في السماء مفاعلان

رسائلي بوحي حياتي قصة خرساء فعلان أو مفعول

تقصها العيون مفعول

لأني أعيش في ميناء فعلان أو (مفعول)

ولاحظت الناقدة أيضا أن السياب يستخدمها من قصيدة من بحر السريع، فقالت عنها: «انها في الحقيقة لا تجيء ناشزة في النموذج المذكور من بحر الرجز، فهل يعني ذاك أنها مشتركة بين البحرين؟[٥٧]».

أما الناقدة نازك الملائكة، فأشارت الى أن «فعلان» المساوية لـ «مفعول» انتشرت في الشعر المعاصر انتشارا واسعا[٥٨]. وتظن أن التفعيلة «مفعول» الساكنة اللام لاترد في ضرب الرجز، في عروض الخيل، وانما نجد مكانها «مفعول» بضم اللام، وهي المقطوع من «مستفعلن» ولكننا أدخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا، وانتشرت فيه انتشارا واسعا[٥٩].

ولا أدري كيف تأتي «مفعول» مقطوعة من «مستفعلن»- كما تقول الناقدة. فمقطوع «مستفعلن» هو «مستفعل» وتنقل الى «مفعولن»، لأن القطع هو حذف ساكن الوتد المجموع وإسكان ما قبله[٦٠]

وأما قول الناقدة إن هذه التفعيلة «فعلان» لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل، فقول مردود لأننا لاحظنا ورودها في أضرب الرجز القديم، مما يدل على أنها تفعيلة رجزية متأتية من دخول الحذذ على «مستفعلن»، فتصبح «مستف»، ولحقها المد أو التذييل كما يقول العروضيون.

وكل ما فعله الشاعر المعاصر أن انساق وراء حسه الموسيقي فاستخدم «فعلان المساوية لمفعول» في أضرب رجزه، فجاء حسه الموسيقي السليم متوافقا مع حس القدماء الذين استخدموا هذه التفعيلة استخداما سليما كما رأينا في الرجز السابق.

تذييل، «مستفعلن» في الرجز

عقدت الناقدة نازك الملائكة فصلا في كتابها قضايا الشعر المعاصر عنونته بـ «مستفعلان» في ضرب الرجز»، قائلة: يقع بعض الذين ينظمون قصائد من بحر الرجز في خطأ شنيع، هو أنهم يوردون التفعيلة «مستفعلان» في ضربه». وتعلق الناقدة على هذا الصنيع بقولها: ولايقع هذا في الشعر العربي قط لأن الأذن تمجه»[٦١].

وتعد الناقدة تذييل «مستفعلن» الرجزية خروجا على العروض وقواعده وتنتقد شعراء كبارا مثل نزار قباني وفدوى طوقان، إذ علقت على أبيات لفدوى طوقان:

ومرت الأيام يا صديقي الأثير

جديبة مطمورة بالثلج بالأسى المرير مفاعلان

وقلبي الوحيد ينطوي على جفافه على ظماه مفاعلان

قائلة إن هذا شنيع، وتتهمها ونزاراً بأنهما أُصيبا بدوار الحرية. ويمتد الاتهام الى صلاح عبد الصبور لأنه استخدمها في شعره كثيراً[٦٢].

بينما تقول الناقدة الجيوسي «إن التذييل الذي يلحق «مستفعلن» وصيغتي الزحاف المشتقتين منها («مفاعلن» و«متفعلن») قريب وطبيعي، واستعماله مع أي من هذه الجوازات قد يكون مستحبا، فإني أرى أنه يعطي ليونة مستطرفة لهذا البحر وتتمثل بأبيات لنزار[٦٣].

إن ما جر الناقدة الملائكة لهذا الحديث عن تذييل «مستفعلن» الرجزية هو العروض وتحكماته، إذ أنها رأت أن التذييل لا يدخل «مستفعلن» الرجزية، ولكن العروض يجيزه في «مستفعلن» في مخلع البسيط، لهذا رفضته منساقة وراء العروض.

ولا ندري سببا لهذا التحكم العروضي، إلاّ أن يكون العروضيون أنفسهم لم يجدوا أمثلة لتذييل «مستفعلن» الرجزية، أو أنهم رأوا أرجيز قديمة- كما سنبين- ولم يلتفتوا إليها. ويبدو أن التذييل أو المد لم يسر على «مستفعلن» وحدها، وإنّما سرى إلى بقية الصيغ المشتقة منها كما رأينا بعضا منها، وسنرى بعد قليل صيغا أخرى، مما يشير بأن المد كان معروفا في الرجز القديم.

ولا أكون مبالغا إذا ماقلت إن التذييل أو المد صفة أساسية في تلبيات كثيرة وصلت إلينا، ولعلة متأت إلى هذه التلبيات من طبيعة الإنشاد، الذي كان القالب الذي تقال فيه التلبية. فهو متأت- كما يبدو لنا- عن مد في الصوت لا أكثر، والشاعر المعاصر حينما يستخدمه بكثرة فكأنه يحمله شيئاً من ثقله النفسي الذي ينوء به. ومن يدري فقد يكون الراجز القديم نفسه يمد ملبيا، كي يتخفف من كثير من أعبائه النفسية التي تثقله هو الآخر، إذا ما عرفنا أن الموقف في التلبية موقف دعاء وتضرع!

وبهذا يكون الشاعر المعاصر قد التقى مع الشاعر القديم من خلال هذا المد الذي نحرمه تفعيلات، ونضيفه الى أخرى بطريقة تحكمية لا ندري كنهها، ولا نعلم وظيفتها [٦٤].

ومن الرجز الذي جاءت فيه «مستفعلن» مذيلة، ما ورد في تلبية هذيل [٦٥]:

لبيك عن هذيل أدلجت بليل

- - ں -/ ں - - -/ ں - ں - ٥ مفاعلان

تعدو بها ركائب: إبل وخيل

- - ں -/ ں - ں -/ - - ں - ٥ مستفعلان

وجاء في تلبية همدان[٦٦] :

همدان أبناء الملوك تدعوك

- - ن -/ - - ن -/ ن - - ٥ فعولان

فاسمع دعاءها تقي جمع الملوك

- - ن -/ ن - ن -/ - - ن - ٥ مستفعلان

وحينما ننظر في هذا الرجز[٦٧] :

لتبكينّ دفّاع

ن - ن -/ ن - - ٥ فعولان

أسلمها الرّضاع

- ن ن -/ - - ٥ فعلان

لم يحسنوا المِصاع

- - ن -/ ن - ٥ فعول

نلاحظ تفعيلة ممدودة إضافة الى «فعول» و «فعلان» ، وهي «فعولان» .

ولننظر الي هذه التفعيلة ايضا وهي ترد في تلبية همدان مع تفعيلات أخرى على هذا النحو[٦٨] :

لبيك مع كل قبيل لبوك

- - ن -/ - ن ن -/ - - - ٥ مفعولان

همدان أبناء الملوك تدعوك

- - ن/ - - ن -/ ن - - ٥ فعولان

فاسمع دعاءها تقي جمع الملوك

— — ں —/ ں — ں —/ — — ں — ٥ مستفعلان

كما تؤدي حجها ويعطوك

— — ں —/ — — ں —/ ں — — ٥ فعولان

لعلها تأتيك حقا لاقوك

ں — ں —/ — — ں —/ — — — ٥ مفعولان

قد تركوا الأوثان ثم انتابوك

— ں ں —/ — — ں —/ — — — ٥ مفعولان

لسنا كقوم جهلوا وعادوك

— — ں —/ — ں ں —/ ں — — ٥ فعولان

إن تفعيلة «فعولان» تأتي هنا مع «مفعولان» و«مستفعلان». ولو قال قائل ان هذه التلبية من مشطور السريع، لقلنا لماذا تأتي «فعولان» في الرجز السابق مع «فعلان» و«فعل» الرجزيتين، ثم لاحظ ورود تفعيلة «مستفعلن» المذيلة؟.

إننا نعتقد أن هذه التلبية من الرجز، وأن المراوحة في أضربها جاءت بين «فعولان»، هذه التفعيلة المتأتية من«مستفعلن» بعد أن دخلها الخبن والقطع فتحولت الى «متفعل» ونقلت الى «فعولن» ولحقها المد فأصبحت «فعولان».

وكذلك الحال بالنسبة لـ «مفعولان»، التي وردت معها في ضرب واحد. إنها من «مستفعلن» بعد أن أصابها القطع، فتحولت الى «مفعولن» ثم لحقها المد، فأصبحت «مفعولان». ولعل هذا المد الذي نلاحظه من مشتقات «مستفعلن»، مثل «مستفعلان» و «مفعولان» و«فعولان» وغيرها الذي جعل أبا العلاء المعري يعد كل موزون من التلبية رجزا، ولو كان يسير على منهوك المنسرح أو مشطور السريع[٦٩].

ويبدو كذلك أن هذا المد هو الذي جعل ابن منظور، والجوهري يستبعدان أن تكون مقطوعة قالتها هند بنت عتبة من منهوك المنسرح، ويحسبانها على الرجز، وهي تسير على هذا النحو[٧٠]:

ويها بني عبد الدار

- - ن -/ - - - ٥	مفعولان

ويها حماة الأدبار

- - ن -/ - - - ٥	مفعولان

ضربا بكل بتار

- - ن -/ ن - - ٥	فعولان

وعد الجوهري أيضاً مقطوعة لأم سعد بن معاذ لما مات ابنها سعد من الرجز، تنتهي أضربها ب «مفعولن» و«فعولن»، ولم يحسبها على المنسرح لاقتناعه أن «مفعولن» و«فعولن» رجزيتان. والأرجوزة هي[٧١]:

وَيْلُمِّ سعد سعدا

- - ن -/ - - -	مفعولن

صرامة وحدّا

ن - ن -/ ن - -	فعولن

وسؤددا ومجدا

ن - ن -/ ن - -	فعولن

وفارسا معدّا

ن - ن -/ ن - -	فعولن

سدّ به مسدّا

– ن ن –/ ن – – فعولن

يقدّ هاما قدّا

ن – ن –/ – – – مفعولن

ويبدو أن اصطلاح العروضين على أن «الوقف» يقتصر على «مفعولات» فحسب، وعلى هذه الصورة من التحكم، هو الذي ضلل القائلين بأن هذا الرجز وغيره من منهوك المنسرح أو مشطور السريع، لكونهم لا يقبلون المد أو التذليل في الرجز[٧٢].

ولاحظنا أن هذا المد أصبح مألوفاً في الشعر المعاصر، وقد لاحظته الناقدة نازك الملائكة فقالت: «وكل مد مقبول في عروض الشعر الحر. . . وأسماعنا تتقبله اليوم»[٧٣].

الترفيل و «مستفعلن» الرجزية

يعرف العروضيون الترفيل بأنه زيادة سبب خفيف على وتد مجموع، ويق، صرونه على بحرين، المتدارك بتفعيلته «فاعلن» يصبح «فاعلاتن»، والكامل بتفعيلته «متفاعلن» يصبح «متفاعلاتن»[٧٤].

ومادام الموضوع يتعلق بالوتد المجموع والزيادة عليه، فلمَ يمتنع هذا في الرجز مع أن تفعيلته تنتهي بوتد مجموع؟ وهذا رجز قديم يلحق تفَعيلته الترفيل، وهو من تلبية ثقيف[٧٥]:

هذي ثقيف قد أتوكا

– – ن –/ – – ن – – مستفعلاتن

وخلفوا أوثانها وعظّموكا

ں – ں –/ – – ں –/ ں – ں – –   مفاعلاتن

قد عظموا المال وقد رجوكا

– – ں –/ – ں ں –/ ں – –

عزاهم واللات في يديكا

– – ں –/ – – ں –/ ں – –

دانت لك الأصنام تعظيما اليك

– – ں –/ – – ں –/ – –ں – –   مستفعلاتن

قد أذعنت بسلمها إليك

– – ں –/ ں – ں –/ ں – –

وواضح من هذا الرجز أن الترفيل لحق «مستفعلن» ولحق مزاحفتها «متفعلن»، وكانت المراوحة فيه بين «مستفعلن» و «متفعلن» المرفلتين، ومزاحف «مستفعلن» المخبونة المقطوعة «فعولن».

ومن هذا يتبين لنا أن الترفيل لم يمتنع على تفعيلة الرجز، وأنه استخدم قديما، ولكن العروض لم يرصد ذلك، أو تغافل عنه جريا وراء الرأي الذي يقول بعدم شعرية الرجز، وبخاصة المشطور منه والمنهوك. وحينما يستخدم الشاعر المعاصر في الشعر الجديد الترفيل أو التذييل أو الحذذ في الرجز فهو إنما يصدر عن فطرة موسيقية سليمة تشده إلى العروض عند القدماء[٧٦].

ولهذا كله يجب علينا أن نتريث قليلا قبل أن نرمي الشاعر المعاصر بالخروج على العروض، وأنه يستخدم تشكيلات أو تفعيلات لا يبيحها العروض أو لم ترد عن العرب، فقد رأينا أن كثيراً من أنغام «مستفعلن» لم تكن غائبة عن أنظار القدماء، كما وأننا لمحنا بعض الصور الجديدة التي فرضتها سنة التطور كورود

«مفاعلُ» في ضرب الرجز المعاصر اليوم. ولا بأس في هذا ما دام يستند الى أساس مقبول، فشيوع «مفاعلن» في الرجز المعاصر هو الذي ولد «مفاعلُ». فلا ضير أن يراوح الشاعر المعاصر بينها وبين «مفاعلن» التي عدت أصلا لها. ونازك الملائكة نفسها تعترف بأن الشكل في الشعر العربي تطور بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم، وبات ضروريا أن يطور العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر، وأنه لطبيعي تماما أن تظهر الأنماط أولا، ثم تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها. وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنان تلهمه روح العصر، وأما القواعد فهي مجرد استقراء واع[٧٧].

الهوامش

(١) ماجد الجعافرة: «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين»، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات. المجلد الثالث، العدد الثاني، كانون الأول ١٩٨٨م.

(٢) المصدر نفسه

(٣) زهير بن أبي سلمى: شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق فخر الدين قباوة (بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠) ص ٩.

(٤) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر (بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، ابريل ١٩٨٣) ص ٩٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٦) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٧) المصدر نفسه، ص ٢٣, ٢٤, ٢٥.

(٨) المصدر نفسه، ص ٢٨.

(٩) علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥) ص ٣٨.

(١٠) سلمى الجيوسي: «بحر الرجز في شعرنا المعاصر»، مجلة الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩.

(١١) المصدر نفسه.

(١٢) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (الاسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ) ص ٢٥٤.

(١٣) المصدر نفسه، ص ٢٥٨.

(١٤) المصدر نفسه، ص ٢٧٥.

(١٥) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، (القاهرة : دار الفكر، ومكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، فبراير، ١٩٧١) ص ٢٥٥ .

(١٦) المصدر نفسه، ص ٢٥٩، ٢٦٢ .

(١٧) رجاء النقاش : مقدمة ديوان مدينة بلا قلب للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي (بيروت : دار العودة) ص ٨٨ .

(١٨) المصدر نفسه، ص ٨٨، ٨٩ .

(١٩) عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظاهره الفنيه (بيروت : دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، نيسان ١٩٨٣) ص ١١٦ .

(٢٠) المصدر نفسه، ص ١٢٠ .

(٢١) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي (القاهرة : دار المعرفة، الطبعة الأولى، يوليه ١٩٦٨) ص ١٢٤ .

(٢٢) علي يونس : النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، ص ٤٢ .

(٢٣) المصدر نفسه، ص ٤٢، ٤٣ .

(٢٤) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص ١٦٥ .

(٢٥) بدر شاكر السياب، ديوانه، (بيروت : دار العودة، ١٩٧١) ص ٤٧٤ .

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٣٣٥، ٣٣٦ .

(٢٧) عبد العزيز عتيق : علم العروض والقافية، (بيروت : دار النهضة العربية، ١٩٧٤) ص ١٧٥، ١٧٦ .

(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٨١ .

(٢٩) قضايا الشعر المعاصر، ص ١١١ .

(٣٠) صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية (بغداد : منشورات مكتبة المثنى، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧) ص ٢٠٧ .

(٣١) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٣٨ - ١٩٦٨، (بيروت: التعاونية اللبانية للتأليف والنشر، ١٩٧٣) ص ٦٤.

(٣٢) صلاح عبد الصبور: ديوانه، الطبعة الاولى (بيروت: دار العودة، ١٩٧٢) ص ٢٨٧.

(٣٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٣٤) ملك عبد العزيز: «حول أوزان الشعر الحر»، مجلة الآداب، بيروت، يوليه، ١٩٥٩، والحساني حسن عبدالله، «نازك وعروض الشعر»، مجلة الآداب، بيروت، يوليه (حزيران)، ١٩٥٩.

(٣٥) يوسف الخال: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣١٥.

(٣٦) المصدر نفسه، ص ٢٦٦.

(٣٧) عبد الوهاب البياتي: ديوانه (بيروت: دار العودة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩) ص ٣٣٢.

(٣٨) المصدر نفسه، ص ٤٦٩.

(٣٩) أبو علي محمد بن المستنير قطرب، توفي بعد (٢٠٦هـ): كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، حققه وقدم له د. حنا جميل حدّاد. الاردن: مكتبة المنار، د.ت) ص١٢٣

(٤٠) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٨٢.

(٤١) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٤.

(٤٢) المصدر نفسه، ص ١٩١.

(٤٣) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية (بغداد: منشورات مكتبة المثنى، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧) ص ٢٠٨.

(٤٤) ماجد الجعافرة: «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين».

(٤٥) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر.

(٤٦) سلمى الجيوسي، مجلة الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩.

(٤٧) صلاح عبد الصبور، ديوانه، ص ٥١.

(٤٨) سلمى الجيوسي، مجلة الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩.

(٤٩) المصدر نفسه.

(٥٠) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص ٨٧.

(٥١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، دار الثقافة، جـ١١، ص ١١٣. حنيا: منسوب الى لحن «بكسر الحاء»، وهي حي أو ضرب من الجنِ، القطامي: الصقر الترعي، ومثله الترعية: الذي يجيد رعية الابل. لباخي: ضخمَ، كثير اللحم.

(٥٢) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص ٢٠٩.

(٥٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦.

(٥٤) المصدر نفسه، ص ٢٦.

(٥٥) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص ٥٨.

(٥٦) سلمى الجيوسي: الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩.

(٥٧) المصدر نفسه.

(٥٨) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦.

(٥٩) المصدر نفسه، ص ٢٤.

(٦٠) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص ١٨٣.

(٦١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٢٨.

(٦٢) المصدر نفسه، ص ١٣١.

(٦٣) سلمى الجيوسي: الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩.

(٦٤) ماجد الجعافرة: «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين».

(٦٥) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٥.

(٦٦) المصدر نفسه، ص ١٦٠. وانظر ماجد الجعافرة: «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين».

(٦٧) حسين نصار: الشعر الشعبي العربي بين الكم والكيف (مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٦) ص ١٢٠.

(٦٨) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١٢٢، وانظر «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين».

(٦٩) محمد سليم الجندي: الجامع في أخبار أبي العلاء، تحقيق عبد الهادي هاشم، ١-٣، دمشق، ١٩٦٢-١٩٦٤، جـ٢، ص ٩٢٢، وقارن بمحمد عوني عبد الرؤوف: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، ص ٦٦، ٦٧، ٦٨.

(٧٠) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، (بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢) جـ١، ص ١٨٤.

(٧١) المصدر نفسه، جـ١، ص ١٨٤.

(٧٢) ماجد الجعافرة: «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين».

(٧٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٤.

(٧٤) عبد العزيز عتيق: علم العروض والقافية، ص ١٨١.

(٧٥) قطرب: كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، ص ١١٧.

(٧٦) «رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين».

(٧٧) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ٧٣.

المصادر والمراجع

اسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ١٩٧٢.

الأصفهاني، علي بن الحسين: الأغاني، الجزء الحادي عشر. بيروت: دار الثقافة، ١٩٥٧.

البياتي، عبدالوهاب: ديوانه. بيروت: دار العودة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٢.

الجعافرة، ماجد: "رؤية في مكانة الرجز».، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات.

الجندي، محمد سليم: الجامع في أخبار أبي العلاء، تحقيق عبد الهادي هاشم، ١-٣، دمشق، ١٩٦٢-١٩٦٤، الجزء الثاني.

الجيوسي، سلمى: «بحر الرجز في شعرنا المعاصر». مجلة الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩.

الخال، يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة ١٩٣٨-١٩٦٨. بيروت: التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، ١٩٧٣.

خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. بغداد: منشورات مكتبة المثنى، الطبعة الخامسة، ١٩٧٧.

ابن ابي سلمى، زهير بن أبي سلمى، بصنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق د. فخر الدين قباوة. بيروت: منشورات دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠.

السياب، بدر شاكر: ديوانه، بيروت: دار العودة. الطبعة الأولى، ١٩٧١.

عبد الرؤوف، محمد عوني: بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. القاهرة: مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٧٦.

عبد الصبور، صلاح: ديوانه، بيروت: دار العودة. الطبعة الأولى، ١٩٧٢ .

عبد العزيز، ملك: «حول أوزان الشعر الحر»، الآداب، بيروت، يوليه، ١٩٥٩ .

عتيق، عبد العزيز: علم العروض والقافية. بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٧٤ .

عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي. القاهرة: دار المعرفة، الطبعة الاولى، يوليه، ١٩٦٨ .

عيد، رجاء: التجديد الموسيقي في الشعر العربي. الاسكندرية: منشأة المعارف، بدون تاريخ.

قطرب، أبو علي محمد بن المستنير، توفي بعد (٢٠٦هـ): كتاب الأزمنة وتلبية الجاهلية، حققه وقدم له د. حنا جميل حداد، مكتبة المنار- الأردن.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. بيروت: دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢ .

الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين، الطبعة السابعة، ابريل (نيسان)، ١٩٨٣ .

نصار، حسن: الشعر الشعبي العربي، سلسلة اقرأ، الطبعة الثانية.

النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد. القاهرة: دار الفكر، مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، فبراير، ١٩٧١ .

يونس، علي: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ .

الفصل الثالث

الزّحاف بين القصيدة الحديثة والرجز

نظرة القدماء الى الزحاف

عرّف القدماء الزحاف بأنه تغيير يحدث في حشو البيت غالبا، وهو خاص بثواني الاسباب، ومن ثم لا يدخل الأوتاد، ودخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية ابياتها.[1]

ومعنى هذا أنهم ربطوا الزحاف بالتفعيلة، فالبحر الذي يقوم على تفعيلة «مستفعلن» يدخل تفعيلته هذه الخبن، وهو حذف ثانيها، والطي وهو حذف رابعها، والخبل وهو اجتماع الخبن والطي. والعروضيون عندما ربطوا الزحاف بالتفعيلة لا بالبحر جعلوا للبسيط والرجز والمنسرح والسريع تفعيلة هي «مستفعلن»، وجعلوا للخفيف والمجتث تفعيلة خاصة هي «مستفع لن». فالتفعيلة الاولى «مستفعلن» تتركب عندهم من سببين خفيفين فوتد مجموع، والثانية «مستفع لن» تترتب من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق. وبما ان الزحاف لا يدخل الوتد المفروق، فالفاء التي هي رابع حرف في التفعيلة تعتبر ثاني سبب في ذات الوتد المجموع اي «مستفعلن، ومن ثم جاز طيّها، في حين تعتبر الفاء وسط الوتد في ذات الوتد المفروق أي «مستفع لن»، ولذا لم يجز زحافها «بالطي»، وهذا الفرق يوضح لنا كيف ان العروضيين يعتبرون تفعيلة الخفيف والمجتث مثلا «مستفع لن»..[2]

وقد ادرك القدماء تفاوت درجات السلم الموسيقي بالنسبة للزحاف، ولهذا جعلوه درجات منها ما يتعلق بتسكين المتحرك او حذفه، ومنها ما يتعلق بحذف الساكن، وهذا النوع من الزحاف يعرف بالزحافات البسيطة او المفردة، لانها لا تتعدى حذف او تسكين واحد من حروف التفعيلة، والدرجة الثانية هي ان يعترى التفعيلة تغييران، كأن تصبح «مستفعلن» بعد الخبن والطي «متفعلن»، وهو ما يعرف بالزحاف المزدوج.

وما من شك في أن هذا مستكره، لانه يخل بالتفعيلة كثيرا، وبالتالي يضعف من الموسيقى، في حين لا يحدث مثل هذا ازاء النوع الاول من الزحاف،

ولهذا نرى ابن رشيق يقول: ومن الزحاف ما هو أخف من التمام واحسن، كالذي يستحسن في الجارية من التفاف البدن، واعتدال القامة. . . ومنه ما يستحسن قليله دون كثيره[٣] كالقبل[٤] والفلج[٥] واللثغ[٦].

ويبدو ان القدماء تنبهوا لمسألة ربط الزحاف بالمعنى، حينما عدّوا الزحاف رخصة لا يستخدمها صاحبها الا استخدما مبررا، فهذا الاصمعي يقول: الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقة، لا يقدم عليها إلا فقيه. .[٧] ومن هنا ندرك أنه لايجوز للشاعر أن يتوسع فيه بدون مسوّغ لذلك، وإلا اقترب الشعر من النثر، وقد عد ابن رشيق هذا من النوع القبيح المردود، لا تقبل النفس عليه، كقبح الخلق، واختلاف الاعضاء في الناس، وسوء التركيب، مثاله قصيدة عبيد المشهورة:

أقـــفـــر مـن أهـلـه ملحـــوب

فأنها كادت تكون كلاما غير موزون بعلة ولا غيرها، حتى قال بعض الناس انها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها. .[٨]

ويؤكد صاحب العمدة المعنى السابق فيقول: ولست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خف منه وخفي، ولو أن الخليل - رحمه الله- وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف، ويجعلوه مثالاً دون ان يعلموا انها رخصة أتت بها العرب عند الضرورة لوجب ان يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا ليدل بذلك على علمه وفضل ما نحا اليه. .[٩]

وابن رشيق ليس ميّالا للزحاف لأنه يرى أن الزحاف مما يهجّن الشعر، ويذهب برونقه[١٠].

نظرة النقاد المحدثين الى الزحاف

تفاوت النقاد المحدثون في نظرتهم إلى الزحاف. فالناقدة نازك الملائكة تفرد في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» فصلا تتحدث فيه عن الزحاف ولاسيما في الرجز، وترى إحالة «مستفعلن» إلى «مفاعلن» مرضا شاع شيوعا فادحا في الشعر الحر، واستهان به الشعراء، أو لم يحسوا به، فتركوه يعيث في شعرهم، ويفسد أنغامه.[١١]

وتعترف الناقدة بورود مثل هذا الزحاف بالرجز القديم، ولكنها سرعان ما تذهب إلى القول الجازم والقاطع بأن مالم يكن يفعله الشاعر القديم قط، وانما ينزلق إليه الشاعر المعاصر هو أن يكتب أبياتا كاملة، واشطر تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف..[١٢]

وتستشهد الناقدة- على ان البيت المزحف بأكمله يكون ركيك الايقاع، ضعيف البناء، منفرا للسمع- ببيت للشاعر صلاح عبد الصبور هو:

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب وتصف ما به من زحاف بأنه ثقيل متعب..[١٣]

ولكن ماذا ستقول الناقدة في أراجيز للقدماء عثرنا عليها، ينتشر الزحاف فيها إنتشارا واسعا، وفيها أبيات مزاحفة برمتها، فهل ستقول ان زحافها متعب ثقيل او تقول إنه يدخل على القصائد الرجزية جمالا وموسيقية، وتنويعا وتلوينا على حد قولها.

ولست مع النظرة الجزئية لموسيقى البيت، منقطعا عن جسم القصيدة ككل، بل ينبغي النظر الى الموسيقى التي تنتظم القصيدة من أولها الى آخرها، ثم ربط الركاكة والضعف الناتج أحيانا عن الزحاف بالمعنى، وبموسيقى القصيدة بشكل كلي، فقد تكون هذه الركاكة موظفة، ومطلوبة في القصيدة. تقول الناقدة سلمى اجيوسي: ان التفكيك النغمي سهل في الرجز لان «مستفعلن» وصيغتها المزحفتين (مفاعلن ومفتعلن) ذات مقاطع تكاد تكون مستقلة بعضها عن بعض، ولعل هذا

من حسنات الرجز، لا من سيئاته، اذ ربما استطاع الشعراء ان يستغلوا هذه الميزة التي قد تفكك وتضعف من موسيقية الرجز لخير الشعر. وانه مما لاشك فيه اننا بحاجة لان نكتشف امكانيات اوزاننا، وان نستطيع ان نستعملها بحيث تجيء راقصة مفرحة او حزينة هادئة او مكبوتة مكبوحة كما يقتضي الموقف والمعنى..[14]

وتفشي الزحاف في نظر -الناقدة نازك الملائكة- مسؤول الى حد كبير عن شناعة الايقاع والنثرية في الشعر الحر..[15] في حين يرى نقاد آخرون ان النثرية وضعف الموسيقى امر مقصود في الشعر الجديد، فالناقد رجاء النقاش يقول: ومن الاشياء التي تؤخذ على الشعر الجديد عادة انه اقرب الى النثر منه الى الشعر، بسبب ضعف موسيقاه، فمعظم قصائد الشعر الجديد تكتب في بحر شعويّ واحد هو بحر الرجز، وهذا البحر معروف عند العرب انه اقرب البحور الشعرية الى النثر.. والاتهام الذي يوجه الى الشعر الجديد هو في الوقت نفسه غاية من غايات هذا الشعر، وهدف من أهدافه، فالشعر الجديد يقوم على أساس من التعبير عن وظيفة اجتماعية جديدة، وقد دفعته هذه الوظيفة الاجتماعية الى البحث عن قالب أكثر عمقا واتساعا، ودفعته إلىَ أن يتخلص من بعض الخصائص الظاهرة في القصيدة ومن هذه الخصائص: النغم الخارجي الواضح..[16]

ومضمون كلام الناقد يسمح بفتح الباب أمام الزحاف، من دون أن تحدّه حدود أو تدخل عليه شروط.

لكن ملك عبد العزيز تقرن الموسيقى بحاجة النفس، إذ ترى أن النظر إلى «موسيقية» الشعر كشيء مستقل عن التعبير عن نفس الشاعر ليشبه ذلك المذهب الذي اسقطته الأيام، وهو القول بوجود كلمات شعرية، وأخرى غير شعرية، لا يجوز ان ترد على ألسنة الشعراء... وهذه النظرة سواء في الألفاظ أم في الموسيقى تجعل من الشعر فنا زخرفيا فحسب، وليس فنا تعبيريا، رسالته الاولى نقل إحساس النفس، كما أن «الموسيقية» بهذا المعنى الضيق الذي يجعلها مرادفة لوضوح الايقاع وخفته، ليست دليلا على روعة النغم وعمقه، فمن المعروف أن

المارشات العسكرية والألحان الراقصة، هي أكثر الألحان الموسيقية وضوحا في الأيقاع، ولكنها مع ذلك ليست أرقى الألحان الموسيقية، ولا أعمقها، ولا أقدرها على التعبير عن عوالم الروح.[(١٧)]

وبهذه النظرة إلى الزحاف ترى الناقدة أن بيت «صلاح عبد الصبور» المزاحف، الذي انتقدته نازك الملائكة يعبر عن إنسحاق النفس واندحارها واحساسها بالوحشة والغربة والضياع. ومن كانت نَفسه كذلك لا يمكن أن يجري أو يسير خفيفا نشيطا، بل أنه ليتعثر ويتخبط في سيره، ولذلك يعبر عن تعثره بذلك الثقل الذي يتخير له «وتد» بحر الرجز، وان كان الشاعر قد عبر ايضا عن اساه بكل حرف مد من الحروف التي تتبع كل عثرة، انه لبيت رائع، لانه طابق مطابقة دقيقة مرهفة بين احساس الشاعر وبين الموسيقى التي تعبر عنه..[(١٨)]

ويرى الدكتور محمد النويهي ان كثرة الزحاف احيانا لا تدل على ركاكة او ضعف في بناء القصيدة، بل يدعو الى النظر في موقع الزحاف من الكلام وعلى هذا الاساس انتقد الناقدة «نازك الملائكة» في موقفها من بيت الشاعر «عبد الصبور» المزاحف الانف الذكر، ودعا الناقدة الى التروي وألا تسرع في اتهام الشاعر بالوقوع في الخطأ عن عدم انتباه، وقلة اكتراث واستهانة، واتهامها بأنها تنظر في الصياغة من دون نظر في ارتباطها بمضمونها. ولو فعلت لتبين لها بسرعة ان موسيقى البيت تنسجم انسجاما رائعا مع تصويره لزحف الليل على الكون، وانسحاب الناس من الطريق وبقاء الغريب وحده. والشاعر يصل الى هذا التصوير الحي بشيئين: باكثاره من الزحافات التي تنكرها الناقدة، والتي تؤدي شعور التخلع والتمطي، والتثاؤب، حتى لتكاد تحس بالليل وهو يجثم تدريجيا على الكون باسترخاءات متتالية يمثلها تمطي الزحافات في تعاقبها، كما يبرك الجمل المتمطي، فيجد جسمه جزءا جزءا على الارض، وفي كل مطة طرد لمجموعة جديدة من الناس، حتى يقفر منهم الطريق، وفي كل هبطة إضافة لحمل جديد من الهموم على صدر هذا الغريب الذي يقف وحده في آخر البيت. .(١٩)

ولا يرى الناقد الدكتور محمد مندور ضعفا موسيقيا، يترتب على الزحاف، بل يرى أن التفاعيل المزاحفة تساوي التفاعيل الصحيحة موسيقيا،، ومن خلال بحث آليّ له، تبين ان الشعر العربي كمّي ارتكازي، وان مساواة التفاعيل المزاحفة للتفاعيل الصحيحة، وإنما يفسر بحقيقة هامة، تحدث عند إنشاد الشعر، وهي عمليات تعويض نقوم بها آليا، وهذا التعويض يحدث بطرق مختلفة: منها تطويل حرف صائت، بشرط الا ينتج عن ذلك لبس يأتي من قلب الحرف القصير بطبيعته اللغوية الى حرف طويل، ومنها مد النطق في حرف صامت متماد كالسين او اللام او غيرهما، ومنها الصمت بعد لفظ أو عند حرف آني كحرف الانفجار مثل الباء والفاء والدال وغيرها. ويصل الباحث الى نتيجة مؤداها ان الزحافات والعلل لا تغير شيئا في كم التفاعيل عند النطق، وهي لذلك لا تكسر الوزن..[٢٠]

ويلاحظ الدكتور عز الدين اسماعيل ان طبيعة التفعيلات وقواعدها لم تتغير، وان الشعراء المعاصرين مقرون لها وملتزمون بها، فاذا كانت «مستفعلن» مثلا يمكن ان ترد في بحر الكامل بديلا عن «متفاعلن»، والعكس صحيح، فكذلك الحال بالنسبة للسطر الشعري الجديد المؤسس على «مستفعلن» فلا يستطيع الشاعر عندئذ ان يستخدم «متفاعلن» دون ان يوجه الى هذا الخطأ. وهذا راجع الى ان نظام التفعيلة القديم نظام اساسي تفرضه طبيعة اللغة ذاتها، وليس من اليسير حتى الان ابتكار اشكال جديدة للتفعيلة اوالاستغناء عنها بنظام او انظمة من الضربات الخفيفة، والضربات الثقيلة..

ويدعو علي يونس الى الربط بين الزحافات والعلل من ناحية، وبين المعنى من ناحية ثانية، إذ لا يصح النظر الى موسيقى، أو إلى عنصر من عناصرها بمعزل عن المعنى..[٢١] ولكنه يرى أن بعض شعراء الجديد يشتط أحيانا في استخدام الزحافات والعلل إلى حد يؤدي إلى اضطراب الموسيقى أو خفوفتها أو ضعفها..[٢٢]

ويجب ألا نغلو في وصف الشعر الجديد بالنثرية وخفوت الموسيقى وضعفها فيه، من جراء الزحاف، لأن الشاعر القديم استخدم كما سنرى- رجزا

مزاحفا فيه الخبن والطي والخبل، ولم يوجه أحد إليه أصابع الاتهام، وذلك لأن الموسيقى ليست كل ما في القصيدة الحديثة، إنها جزء من أجزاء كثيرة، تعمل على خلق العمل الفني وإبداعه، كما إننا سنلاحظ في أثناء حديثنا عن انتشار الزحاف في القصيدة الحديثة النموذجا فيه الطيء والخبن والخبل ومع ذلك يحتوي على طاقات لحنية عالية.

ويفسر الحساني حسن عبدالله شيوع «مفاعلن» في القصيدة الجديدة بأن تفعيلات الرجز «مستفعلن» و«مفاعلن» و«مفتعلن» لا تتمتع بكثير من التجانس. فان كلا من الأخيرتين تفقد المقطع الطويل في «مستف» ليحل مكانه مقطع قصير، والفرق الزمني واضح بين المقطع الطويل والقصير، كما ان «مفتعلن» تختلف «وزنيا» عن اختيها . . . ولما زال الشطر في الشعر الجديد انصب الاحساس كله على التفعيلة، واصبحت وحدة موسيقية كاملة في ذاتها، ومقصودة لذاتها، ومن هنا وضح الفرق بين «مستفعلن» و«مفاعلن» و«مفتعلن»، وكان لا بد للشاعر الجديد ان يعيد التجانس بين هذه التفعيلات -بقدر الامكان- فأخذ يبعد شيئا فشيئا عن «مفتعلن» ثم ادرك ان تكرار مستفعلن يصنع نغما قريبا من الكامل، فلم يبق إلا «مفاعلن» التي وجد أنها تتمتع بتجانس تام، وتوفر لأذنه الأحساس بالاتساق بين التفعيلات، فعمد إليها يكررها كثيرا في أراجيزه . . (٢٣)

بين مفاعلن ومفاعيلن

أدى توسع المعاصرين لاستخدام «مفاعلن» إلى وجود ظاهرة عروضية تتمثل في تسرب تفعيلة الهزج «مفاعيلن» ألى الرجز، ويبدو أنه كلما قوي الاحساس بهذه التفعيلة المزاحفة «مفاعيلن» زاد تسرب «مفاعيلن» إلى الرجز، لأنني عثرت على بعض الأراجيز القديمة وجدتها تولى «مفاعلن» بعض العناية او تجعلها تتساوى مع التفعيلة الأصلية، أو لا يخلو منها شطر شعري مما يقوي الإحساس بها، ونتيجة لهذا وجدت تسربا لهذه التفعيلة الغريبة «مفاعيلن» بين

تفعيلات تلك الأراجيز، ويبدو أنه ليس بمصادفة أن تقع التفعيلة الغريبة بعد أو قبل «مفاعيلن».

فقد جاء رجز في تلبية النخع على هذه الصورة: (٢٤)

لبيك رب الارض والسماء

– – ں –/ – – ں –/ ں – ٥

وخالق الخلق ومجري الماء

ں – ں –/ – ں ں –/ – – ٥

معصب بالمجد والسماء

ں – ں –/ – – ں –/ ں – ٥

لعائش فضائل النعماء

ں – ں –/ ں – ں –/ – – ٥

في العالمين والجميع يفديه الاباء والابناء

– – ں –/ ں – ں –/ ں – – –/ – – ں –/ – – ٥

فنلاحظ ان «مفاعلن» تصدرت الشطر الثاني والثالث والرابع وتقدمت «مفاعيلن» في السطر الأخير، فالاحساس بها في هذا الرجز قوي، فنجم عن ذلك وجود «مفاعيلن» في الشطر الاخير.

وورد في تلبية هذيل رجز هكذا: (٢٥)

لبيك عن هذيل أدلجت بليل

– – ں –/ ں – – –/ ں – ں – ٥

تعدو بها ركائب ابل وخيل

– – ن –/ ن – ن –/ – – ن – ٥

وخلفت اوثانها في عرض الجبيل

ن – ن –/ – – ن –/ – ن ن –/ ن – ٥

وخلفوا من يحفظ الاصنام والطفيل

ن – ن –/ – – ن –/ – – ن –/ ن – ٥

نلاحظ في هذا الرجز تسلسل «مفاعيلن» في الشطر الاول، ويبدو انه ليس من قبيل المصادفة ان «بمفاعيلن» لها وجود في كل شطر، وتتقدم بعض الابيات كما في البيت الثالث والرابع مما يجعل الاحساس بها قويا. وهذا الاحساس القوي «بمفاعلن» هو الذي جاء «بمفاعلن» تحت وطأة ثقل نفسي حمله الشاعر المقطع، فطال نتيجة لذلك. ومن هذا نلاحظ ان هذه الظاهرة العروضية لها جذور في القديم، فالشاعر المعاصر لم يدخل «مفاعيلن» على «مفاعلن» بمخض إرادته، إنه انسياب وراء حسه وفطرته العروضية نتيجة إفراطه في استخدام تفعيلة «مفاعلن» القريبة «وزنيا» من «مفاعيلن».

ولا نقبل ما تذهب اليه ملك عبد العزيز من تلمس قرابة بين مستفعلن ومفاعيلن على هذا النحو: مستفعلن عبارة عن مقطع قصير «ع» وثلاثة مقاطع طويلة «مس» و«تف» و«علن». وكذلك «مفاعيلن» عبارة عن مقطع قصير «م»وثلاثة مقاطع طويلة «فا» و«عي» و«لن»، وهذا عن الكم اما عن الارتكاز، فان مفاعيلن اقرب من كل زحافات مستفعلن التقليدية ليها، لان بها ثلاثة ارتكازات مثلها، فمستفعلن بها ارتكاز على كل من المقاطع «مس» و«تف» و«لن» ومفاعيلن بها على المقاطع «فا» و«عي» و«لن»، ولك منهما تحتفظ بارتكازها الاصلي على المقطع الثاني من التفعيلة أي على «تف» في «مستفعلن» وعلى «فا» في «مفاعيلن»، وكل ما حدث هو ان نقلنا الارتكاز الثانوي الذي كان موجودا في

اول «مستفعلن»، فجعلناه قبل المقطع الاخير في مفاعيلن (م تف عل لن) التي صارت (م فاعي لن) لنركز بعض الثقل على نهاية التفعيلة لحاجات زمنية يحسها الشاعر . .(٢٦)

ان مناقشة الباحثة للتفاعيل - في ضوء نظرية الكم والارتكاز- لا يستقيم، ولو أخذ بها، لنتج عنها فوضى عروضية قد يكون لها تأثير سيء على الشعر، فبكل بساطة استطيع أن أقول إن تفعيلة الكامل ں ں-ں- هي نفس كم وارتكاز تفعيلة الوافر ں - ں ں - فاذا تداخلت التفعيلتان فلا ضير حسب قانون الكم والارتكاز الذي تحدثت عنه الناقدة.

وأعتقد أن في الأمثلة القديمة التي أوردتها بشأن دخول «مفاعيلن» على بحر الرجز ردا على أولئك الذين يقولون «وهو مالم يحدث في الشعر القديم، وهو أيضا لا يتسق مع قواعد العروض» إن وجود هذه الظاهرة في الشعر الجديد مع ما رأينا من جذور لها في الرجز القديم ليوميء بالتواصل والارتباط الوثيق بين الجديد والقديم.

الزحاف والقصيدة الحديثة

ان انتشار الزحاف في الشعر الجديد لا يشكل - في نظرنا- خطرا على الشعر، ولا على الموسيقى بشكل خاص، ما دامت أمكانيات التعويض موجودة في هذا الشعر، ومن طرق كثيرة، وسنرى بعد قليل أن القدماء استغلوا الزحاف استغلالا طيبا، واستخدموا النادر منه ووظفوه في شعرهم، ونحن سريعا ما نهاجم الشعر الجديد بحجة كثرة الزحاف وضعف الموسيقى، وذلك لمجرد أن نرى الخبن أو الطي أو الخبل مع أن هذا الاخير لا يرد إلا نادر، ولو تروينا قليلا لألفينا كثيرا من أحكامنا متعجلة، وسأضرب مثلا من الشعر الجديد بهذه الابيات للشاعر عبد الوهاب البياتي من قصيدته «محنة أبي العلاء» ولنتأمل مايرد فيها من زحاف:

إذا أردتم سادتي فالأرض لا تدور

ں – ں –/ – – ں –/ – – ں –/ ں – ٥

ولا يغطي نصفها الدّيجور

ں – ں –/ – – ں –/ – – ٥

ولا تضم هذه القبور

ں – ں –/ ں ں ں –/ ں – ٥

إلا الدّمى ولعب الأطفال والزهور

– – ں –/ ں ں ں –/ – – ں –/ ں – ٥

وكل ما كان وما يكون

ں – ں –/ – ں ں –/ ں – ٥

مقدر مكتوب

ں – ں –/ – – ٥

فأنتم الأسياد

ں – ں –/ – – ں ٥

ونحن في بلاطكم طنافس وخدم نسوس في الحظائر الجياد

ں – ں –/ ں – ں –/ ں – ں –/ ں ں ں –/ ں – ں –/ ں – ں –/ ں–٥

استخدم الشاعر كما هو واضح من تقطيع الأبيات الخبن والطي والخبل، وكنا نتوقع ازاء هذا الاستخدام الموسع للزحاف أن تهبط موسيقى هذا الشعر ويعتريها الضعف والخفوت ولكننا نفاجأ بارتفاعها، ولو فتشنا عن السبب لوجدناه يكمن في كثرة حروف المدّ التي من الممكن أن تقوم بعملية تعويض عن

النقص الذي يخلفه الزحاف مهما كثر . ويبدو أن هذا هو الذي دعا الدكتور شكري عياد إلى أن يقول عن هذه القصيدة : ولعل القارىء يلاحظ وضوح النغم في هذه القصيدة ، فالبياتي شاعر شديد الإحساس بالقيم اللحنية في اللغة ، ولذلك تراه يكثر من حروف المد في قوافيه ، كما تراه يميل إلى أن تأتي هذه الحروف في وسط مقطع يتمتع بنبر واضح ، لأن النبر فيه يقترن بالطول ، والبياتي يجري مع سليقته المشغوفة بالألحان ، وكأنه يحس أن في هذا الشغف قوة لشعره . .(٢٧)

الزحاف والرجز

انتشر الزحاف في الرجز القديم بشكل لافت ، وهذه نماذج منه تؤيد ما نذهب اليه ، وارتأينا أن نقوم بتقطيع تفعيلاته حتى يظهر الزحاف بشكل جلي ، ورد رجز من تلبية جرهم على هذه الشاكلة :(٢٨)

والله لولا أنت ما حججنا

— — ں / — ں — — / — ں — —

مكة والبيت ولاعججنا

— — ں / — ں ں — / — ں ں —

ولا تصدقنا ولاثججنا

— — ں / — ں — — / — ں — ں

ولا تمطينا ولا رجعنا

— — ں / — ں — — / — ں — ں

ولا انتجعنا في قرى وصحنا

ن – ن –/ – – ن –/ ن – –

على قلاص مرحفات هجنا

ن – ن –/ – – ن –/ – – –

يقطعن سهلا تارة وحزنا

– – ن –/ – – ن –/ ن – –

اشرق كيما ننثني في الدّهنا

– ن ن –/ – – ن –/ – ن ن –

كي نحج قابلا ونعنا

ن – ن –/ ن – ن –/ ن – –

نحن بنو قحطان حيث كنا

– ن ن –/ – – ن –/ ن – –

ننحر عند المشعرين البدنا

– ن ن –/ – – ن –/ – – –

وبدراسة احصائية يسيرة لتفعيلات هذا الرجز نجد أن «مستفعلن» جاءت سليمة من الزحاف في تسعة مواضع، ووردت مزاحفة في واحد وعشرين موضعا، وهذا يعني أن نسبة الزحاف تصل في هذا الرجز إلى أكثر من الثلثين كما نلاحظ ورود أبيات كاملة مزاحفة، كما في البيت الثاني والخامس والتاسع وهذا رد على الناقدة نازك الملائكة التي راحت تتهم الشاعر المعاصر أنه يلجأ الى تزحيف أبيات كاملة، وهذا الصنيع لم يرد في الرجز القديم قط!!

وهذا رجز ورد في تلبية مذحج : [٢٩]

يا رب الحلال والحرام

ں – ں – / – – – ں – / ں – ں –

والحجر الأسود والشهر الاصم

– ں ں – / – ں ں – / – – ں –

على قلاص كحنيات النشم

ں – ں – / – ں ں – / – – ں –

جئناك ندعوك بحاء وهلم

– – ں – / – ں ں – / – ں ں –

نكابد العصر وليلا مدلهم

ں – ں – / – ں ں – / – – ں –

نقطع من بين جبال وسلم

– ں ں – / – ں ں – / – – ں –

وهول رعد وبروق كالضرم

ں – ں – / – ں ں – / – – ں –

والعيس يحملن جلالا وكرم

– – ں – / – ں ں – / – ں ں –

وردت في هذا الرجز «مستفعلن» سليمة سبع مرات، ومزاحفة سبع عشرة مرة، ولم يأت بيت من دون زحاف، بل إننا لم نر «مستفعلن» أتت مرتين في بيت واحد، بل إنها اختفت في البيت السادس ليتحول البيت من أوله الى آخره إلى

الزحاف، مع ملاحظة مهمة يمكن ان نسجلها لهذا الرجز وهي المراوحة في اضربه والتنويع فيها وهي صفة شرع الشعر الجديد بتطبيقها فناحظ ان جذورها قديمة، تراثية. . [٣٠]

وجاء رجز من تلبية اليمن على هذا النحو: -

عاد اليك عانية

– – ں –/ ں – ں –

عبادك اليمانيه

ں – ں –/ ں – ں –

كيما نحج ثانيه

– – ں –/ ں – ں –

على قلاص ناجيه

ں – ں –/ – – ں –

نلاحظ انتشار «مفاعلن» إلى درجة أنها طغت على التفعيلة الأصلية «مستفعلن» وفي البيت الثاني اختفت مستفعلن لتحل هي مكانها.

وورد رجز قديم نقله أبو الفرج الاصفهاني[٣١]

ياليت ذا القطاليه

– – ں –/ ں – ں –

ومثل نصف معيه

ں – ں –/ – ں ں –

الى قطاة أهليه

ں – ں –/ ں – ں –

اذن لنا قطاميه

ں – ں –/ ں – ں –

فنلاحظ شيوع «مفاعلن» في هذا الرجز شيوعا كبيرا بالنسبة لورود «مستفعلن» و«متفعلن» فيه، وهذا يومىء إلى أن استخدام المعاصرين «للمفاعلن» له جذور في الرجز القديم أيضا ومن يدري فقد يسعفنا الحظ ونعثر على أراجيز تقوم على «مفاعلن» من أولها لاخرها لاننا نلاحظ أن هذه التفعيلة المزاحفة حسنة الحظ في الحديث والقديم. وورد رجز في تلبية خزاعة مزاحف يسير على هذا النحو: (٣٢)

نحن ورثنا البيت بعد عاد

– ں ں –/ – – ں –/ ں – ٥

ونحن من بعدهم أوتاد

ں – ں –/ – ں ں –/ – – ٥

فاغفر فأنت غافر وهاد

– – ں –/ ں – ں/ ں – ٥

وهذا رجز لإحدى بنات الفند الزماني هكذا: (٣٣)

وغى وغى وغى وغى

ں – ں –/ ں – ں –

حرّ الحرار والتظى

– – ں –/ ں – ں –

وملئت منه الرّبى

ں ں ں –/ – – ں –

يا حبذا المحلقون بالضحى

– – ں –/ ں – ں –/ ں – ں –

نلاحظ في هذا الرجز طغيان «مفاعلن» عليه، واستغلال الراجزة لزحاف الخبل على الرغم من استقباح القدماء له، وفي هذا استغلال لامكانية الزحاف وما المانع من استخدامه في الشعر المعاصر إذا وظف توظيفا يخدم المعنى، ولا سيما إذا كان الشاعر يحمل إمكانيات التعويض- التي تحدثنا عنها آنفا- كما هو الحال في هذا الرجز الذي تكثر فيه حروف المدّ، وغى، الحرار، التظى، يا حبذا، الربى، المحلقون، الضحى.

ومن ينظر في البيت الأول من هذه الأرجوزة يحس المواءمة بين هذا النهك إو هذا التقطيع وبين التمزق النفسي الذي تعانيه الراجزة، مما يدل على أنها كانت ترمي إلى تمزيق التفعيلة الأصلية للرجز «مستفعلن» فحولتها الى «مفاعلن» وزادت من نمو هذا التمزق في نفسيتها فعمدت إلى تقطيع التفعيلة المزاحفة، فقسمتها إلى نصفين لعلها تعبر عما تحمله من هموم وأحزان تنجم عما تثيره الحرب وما تخلفه... [٣٤]

وجاء رجز لعنترة على هذه الصورة: -[٣٥]

أنا الهجين عنترة

ں – ں –/ ں – ں –

كل امرىء يحمي حره

– – ں –/ – – ں –

أسوده وأحمره

– ں ں –/ ں – ں –

وشعرات المنفذات مشفره

ں ں ں –/ – – ں –/ ں – ں –

نلاحظ أن الشاعر استغل إمكانات الزحاف المتاحة إليه جميعها من خبن الى طي إلى خبل أيضا، وكأني بالشاعر القديم كان يحس أن هناك وظيفة للزحاف عليه ان يستغلها.

فعنترة مثقل بالأعباء النفسية من جراء «هجنته» وعدم الاعتراف به، فها هو يعبّر عن ذلك بهذا الرجز المزاحف الذي يتواءم ونفسيته المحطمة.

ونلاحظ استئثار «مفاعلن» أيضا بهذا الرجز على غيرها من أخواتها.

وفي كل ما قدمت ليدل على أن الزحاف ليس بسبة إذا ما أحسن استخدامه في الشعر الجديد، ووظّف توظيفا يخدم المعنى، ووجد الشاعر الذي يستغل قدراته اللغوية في انتقاء الكلمات المحتوية على أحرف المد والحروف المتمادة، لأن كل ذلك يسمح بالتعويض، وقد رأينا أن القدماء استغلوا شيئا من ذلك، والأولى ونحن نسير إلى الأمام ألاّ نحبط أو نقيد أو نضيق على الشعر الجديد وأن نحرمه من حقوق توصل إليها القدماء من قبل.

الهوامش

(١) عتيق، عبد العزيز. علم العروض والقافية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٧٠.

(٢) نفسه ص ١٧١.

(٣) ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٢، جـ١، ص ١٣٨، ١٣٩.

(٤) القبل- بفتحتين- اقبال سواد العين على الانف، او مثل الحول، او اقبال احدى الحدقتين على الاخرى.

(٥) الفلج في الاسنان، بفتحتين: تباعد ما بين الثنايا والرباعيات

(٦) اللثغ: ان يصير الراء لاما او غينا او يصير السين تاء

(٧) العمدة: جـ١ ص ١٤٠.

(٨) نفسه: جـ ص ١٤٠.

(٩) نفسه: جـ١ ص ١٥٠.

(١٠) نفسه: جـ١ ص ١٥١.

(١١) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة السابعة، ١٩٧٣م، ص ١٩.

(١٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١١٠.

(١٣) نفسه: ص ١١٠.

(١٤) الجيوسي، سلمى الخضراء. بحر الرجز في شعرنا المعاصر، الآداب، بيروت، ابريل، ١٩٥٩م.

(١٥) قضايا الشعر المعاصر ص ١١١.

(١٦) النقاش، رجاء مقدمة ديوان احمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب، دار العودة، الطبعة الثالثة، ١٩٨٢، ص ٩٠.

(١٧) عبد العزيز، ملك. حول أوزان الشعر الحر، مجلة الادب، بيروت، يوليه- ١٩٥٩.

(١٨) نفسه.

(١٩) مندور، محمد. في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٤٢٠.

(٢٠) اسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر «قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» دار العودة ودار الثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٧٢، ص ١٠٤، ١٠٥.

(٢١) يونس، علي، النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٥٦.

(٢٢) نفسه ص ٥٧.

(٢٣) عبدالله، الحساني حسن. نازك وعروض الشعر الحر، مجلة «الاداب» يونيه ١٩٥٩م.

(٢٤) قطرب، أبو علي محمد بن المستنير بعد ٢٠٦هـ، كتاب الازمنة وتلبية الجاهلية تحقيق د. حنا حداد، مكتبة المنار- الاردن، الطبعة الاولى ١٩٨٥، ص ١٢٥.

(٢٥) نفسه ص ١٢٠.

(٢٦) حول اوزان الشعر الحر - الاداب- يوليه ١٩٥٩م.

(٢٧) عياد، شكري. موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، مصر، الطبعة الاولى، يوليه، ١٩٦٨، ١٢٦.

(٢٨) الازمنة وتلبية الجاهلية ص

(٢٩) نفسه ص

(٣٠) الجعافرة، ماجد. التنويع في الاضرب بين القصيدة الحديثة والرجز، بحث منشور في مجلة أبحاث اليرموك- جامعة اليرموك، المجلد السادس، العدد الثاني ١٩٨٨م.

(٣١) الاصفهاني، ابو الفرج. الاغاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٧م، جـ١١ ص ٣٢. (٣٢)

الازمنة وتلبية الجاهلية ص ١٢٥.

(٣٣) الاغاني: جـ٢٣ ص ٢٥٥.

(٣٤) الجعافرة، ماجد. رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين، بحث منشور في مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد الثالث، العدد الثاني، كانون الأول ١٩٨٨م.

(٣٥) ابن منظور، اللسان، مادة «حرح». وانظر ديوان عنترة بتحقيق ودراسة محمد سعيد مولوي، المكتب الاسلامي، دمشق، ١٩٧٠.



الفصل الرابع

في الأرجوزة السياسية العباسية

مقدمة

الرجز ضرب من الشعر وزنه مستفعلن ست مرات، سمي كذلك لتقارب أجزائه وقلة حروفه[١]، وله أوزان أشهرها: التام[٢] والمنهوك[٣] والمقطوع[٤] والأرجوزة هي القصيدة من الرجز والجمع أراجيز[٥].

وليس من أهداف هذا البحث أن يجلو الفرق بين الرجز والقصيد ولا أن يتتبع أقوال النقاد فيهما، ولكن هدفه هو أن يتطرق الى موضوع مهم عبر عنه الرجز تعبيراً قوياً، لا يقل قوة عن تعبير القصيد عه. وذلك الموضوع هو السياسة والمعروف أن موضوعات الرجز في العصر الجاهلي كانت محدودة، يستخدمه العرب عند المتح[٦] وعند مجاثاة الخصم[٧] وساعة المشاولة[٨] وفي نفس المجادلة والمحاورة[٩] ونعثر على أراجيز كثيرة تتحدث عن الشجاعة والاقدام والبطولة وتحميس المحاربين وهجاء الأعداء وفي التعاويذ والرقي والأحاجي واللعب بالألفاظ[١٠].

والحق أن الرجز لم يعد مع تطور المجتمع الاسلامي حديثاً عن البطولة أو تهديداً للعدو، أو استلهاماً لحواء الخالدة فحسب، كما كان في العصر الجاهلي أو في عصر الفتح، ولكنه أصبح الى جانب ذلك حديثاً عن السياسة الاسلامية التي يتقابل المسلمون من أجلها ومن هنا أخذت موضوعاته تتعدد وتدب فيها مظاهر الحضارة الاسلامية[١١].

ويرجع بعض الباحثين هذا التطور الى عاملين: الأول أن الموضوع الأساسي الذي كان يدور حوله هذا الصراع المرير بين المسلمين وهو الخلافة موضوع اسلامي خاص فمن الطبيعي أن تكون المعاني والأفكار التي يعبر عنها الشعراء في أثناء هذه الفترة اسلامية خالصة؛ لأنها متفرعة عن هذا الموضوع الأساسي. والثاني: أن هذا الصراع خاض غماره جماعة من كبار الصحابة كعائشة وعلي وعمار بن ياسر وطلحة والزبير ومعاوية وعمرو ابن العاص...

وغيرهم. وليس من شك أن اشتراك هؤلاء الصحابة في القتال كان يضفي عليه جواً دينياً، وهو جو كان يعيش فيه المقاتلون ويتأثرون به، فمن الطبيعي أن يظهر هذا كله في شعرهم... ولهذا نلاحظ أن يوم الجمل، خاصةً، هو اليوم الذي اشتدت فيه سيطرة المعاني الدينية على الرجز الذي جرى على ألسنة المقاتلين فيه، سواء منهم من قاتل مع علي ومن قاتل مع عائشة[١٢].

وإذا عرفنا أن الصراع الذي أخذ الرجز معنى به ويصوره هو صراع من أجل الخلافة أمكننا أن نستنتج أن ذلك الرجز رجز سياسي محض.

ومعنى هذا أن الرجز أخذ يظهر بشكل فعال على مسرح الحياة السياسية الاسلامية، وينطق باسمها. وقد صور الرجز جانباً من هذا الصراع السياسي الدامي، فهذا عمار بن ياسر يقول في وقعة صفين[١٣]:

نحن ضربناكم على تنزيله

فاليوم نضربكم على تأويله

ضرباً يزيل الهام عن مقيله

ويذهل الخليل عن خليله

أو يرجع الحق الى سبيله

والحق الذي يتحدث عنه عمار هو أن تؤول الخلافة الى علي لا معاوية. وواضح أن هذه الأرجوزة السياسية تستمد معانيها من دستور المسلمين الديني والسياسي وهو القرآن الكريم، وأن قائلها يذكر الأمويين يوم قاتلهم وهم كفار حينما كان القرآن يتنزل على الرسول صلى الله عليه وسلم، وهاهو ذا اليوم يقاتلهم مرة أخرى دفاعاً عن الحق الذي قاتل بالأمس ذَوْداً عنه.

ويقول علي بن الحسين قبيل أن يقتل، وهو يشد على الناس:[١٤]

أنا علي بن حسين بن علي

نحن ورب البيت أولى بالنبي

تالله لا يحكم فينا ابن الدعي

وهذا يزيد بن زياد بن المهاصر ممن خرج مع عمر بن سعد الى الحسين، لكنه ينضم الى الحسين ويقاتل في صفه فيقول:(١٥)

أنا يزيد وأبي مهاصر

أشجع من ليث بغيل خادر

يا رب إني للحسين ناصر

ولابن سعد تارك وهاجر

وهذا آخر يهاجم الحكام الأمويين لأن الحق للعلويين في الحكم على حد قوله(١٦):

أنا حبيب وأبي مظاهر

فارس هيجاء وحرب تسعر

أنتم أعد عدة وأكثر

ونحن أوفى منكم وأصبر

ونحن أعلى حجة وأظهر

حقا وأتقى منكم وأعذر

ويسجل الرجز مقدم الحسين الى الكوفة كما يسجل حادثة مقتله، فيصيح قاتله ناعقاً بأعلى صوته:(١٧)

أوقــــر ركـــــابـي فـــضـــــة وذهـبــــا

أنــا قــــــتـلـت المـلـك المحـــجــــبـــا

وخـــــيـــرهـم، إذ يـنـســــبـــون، نـســــبــــا

وينتقد الشعراء سياسة بني أمية، ويتهمونهم بالظلم والضلال واراقة الدماء. فهذا عبدالله بن عوف بن الأحمر الازدي الذي كان قد اشترك في حروب صفين[١٨]، ونراه يحافظ على المبدأ الذي رسمه بنفسه وهو معاداة الأمويين، ومحاربتهم ذلك المبدأ الذي يتخلى صاحبه من أجله عن أغلى ما يملك من أهل وأموال ونساء يقول:[١٩]

خــــرجـن يـلـمــــعن بـنــا أرســــالا

عـــــوابـســــاً يـحـــمـلـنـنـا أبـطـالا

نـريـد أن نـلـقـى بـهـــا الاقـــــتــــالا

الـقــــاسـطين الـغُــــدُر الـضّــــلالا

وقـــــد رفـــــضـنـا الأهـل والأمــــوالا

والخـــفـــرات البــيـض والحــجـــالا

نـرضـى بـه ذا الـنـقـم المفــــضــــالا

وتشتعل ثورة قوية يقودها ابن الأشعث ضد الخليفة عبدالملك وواليه علي العراق «الحجاج» ويلقانا شاعرها الكبير «أعشى همدان»، فيضع يده في يد قائد الثورة وكأنه صدر في ثورته عن أمنيته، فقد وقف من قديم في صفوف المعارضة الأموية.[٢٠] ويخبرنا الرواة أنه اشترك في ثورة ابن الأشعث ضد الدولة اشتراكاً فعلياً، إذ لزم قائدها ينظم الشعر محمساً لجنده،[٢١] فلما توجه مقبلاً توجه مقبلاً الى العراق سار بين يديه علي فرس[٢٢]. ومن أقوى شعره في هذه الثورة أرجوزة سياسية تعد من أقوى شعر الرجز السياسي، والأرجوزة تتكون من سبعة

عشر شطراً يفتتحها الشاعر بمقدمة غزلية ثم ينتقل سريعاً ليحدثنا حديثاً سياسياً عن سيرة الثورة، إنه صراع بين همدان وثقيف، بل هو بين الحجاج وابن الأشعث... ويحدثنا عن هذين الكذابين من بني ثقيف الحجاج والمختار، ويخص بحديثه قائد الثورة فيقول عنه: إنه سيد غطريف، خرج لملاقاة ذلك الكافر الطاغية، بعد أن استشرى ظلمه واستفحل طغيانه وكفره... ويقول الأعشى إن جيش الثورة اشتمل علي العرب جميعاً من العدنانية والقحطانية وكأنه بذلك يسبغ علي الثورة طابعاً جماهيرياً شعبياً كي يكون تأثيرها أكبر في مواجهة السلطة الأموية يقول(٢٣):

شطت نوى من داره بالايوان

ايوان كسرى ذي القرى والريحان

من عاشق أمسى بزابلستان

إن ثقيفاً منهم الكذابان

كذابها الماضي وكذاب ثان

أمكن ربّي من ثقيف همْدان

يوماً الى الليل يسلي ما كان

إنا سمونا للكفور الفتان

حين طغى في الكفر بعد الايمان

بالسيد الغطريف عبدالرحمن

سار بجمع كالدبى من قحطان

ومن معد قد أتي ابن عدنان

بجحفل جم شديد الارنان

فـــقل لحــجـــاج ولي الشـــيطان

يـثـــبت لجـــمع مـــذحـج وهمـــدان

فـــإنهـم سـقـــوه كـــأس الـذيقـــان

ومـلحـــقـــوه بـقـــرى ابـن مـــروان

الرجز والانقلاب العباسي

وتظهر بوارق الأمل في نجاح الانقلاب العباسي، وما إن يطمئن الناس الى نجاح الثورة حتى ترى الشعراء يتسابقون في تأييدها، وتأخذ الجماهير الغاضبة على السلطة الأموية تصفق للحكم الجديد، وينشط الرجز السياسي، فيسجل الحدث الخطير في سير الخلافة الاسلامية، فهذا علي بن سليمان الازدي يتغنى بانتصار قائد الثورة وزعيمها المخطط لها محمد بن العباس، فيوجه برقية تهنئة الى قائد الانقلاب يقول فيها: (٢٤)

ياحـــاديـنـا بالـطـريـق قَـــوِّمـــا

بيـــعْـــمـــلاتٍ كـــالـقـســيِّ رُسّـــمَـــا

تـنـجـــو بأجـــواز الـفـــلاة مّـــقـــدَمـــا

الـى امـــرئٍ أكـــرم مـن تـكـرّمـــا

مـحـــمـــد لمـا سـمـــا وأقْـــدَمـــا

ثـارَ بكـوفـــان بهـــا مُـــعَـلّمـــا

أكـــرم بمـا فـــاز بـه وأعـظـمـــا

إذ كـــان عـنـهـــا الـنـاس كـــلا نُـومـــا

وواضح أن الشاعر يطير فرحا، لذا يطلب من نوقه أن تجدّ في السير كي تقدم التهنئة لقائد الثورة الجديد، ذلك الرجل الشهم الذي أقدم على عمل بطولي وهو محاولة الانتفاض على الأمويين في وقت يئس الناس من هذا العمل الخطير فأوكلوا أمرهم الى النوم فكأني بالشاعر يعد هذه الانتفاضة بمثابة بعث سياسي جديد يجعل الأمة تتحرك وتنشط.

وقد جاء في الكتاب الذي قرأه مروان بن ابراهيم العباسي الى أبي مسلم الخراساني رجز يدعو الى أن تكشف الثورة عن نقابها وتتخذ الطابع المسلح العلني في مواجهة السلطة الأموية منه: (٢٥)

دونك أمراً قد بدت أشراطه

إن السبيل واضحٌ صراطه

لم يبق إلا السيف واختراطه

ونلاحظ أن الرجز أخذ ينبه الساسة الأمويين الى أنّ الثورة العباسية أخذت تكشر عن أنيابها، وأنه يجب على هؤلاء الساسة أن يأخذوا حذرهم وحيطتهم. وخير مثال على ذلك الراجز رؤبة بن العجاج الذي كان على صلة جيدة بنصر بن سيار والي خراسان للأمويين إذ أخذ الشاعر يحذره من قدوم فتنة ستحرقه حرقاً، وتقضي عليه، وتلك يقودها ويذكى نارها رجل صلب لا يعرف الرأفة والرحمة، بل هو حية ينفث سماً قاتلاً، وهو سيل طام يجرف أمامه كل شيء، وذلك الرجل هو أبو مسلم الخراساني قائد الثورة العباسية، ويظهر رؤبة في هذه الأرجوزة السياسية- إن صح التعبير- لهفةً شديدةً على الوالي الأموي

تمثلت في هذه التحذيرات والنداءات التي توحي بخوف الشاعر الشديد على ممدوحه وواليه يقول: (٢٦)

قلت إذا مستمع أرمّا

لأهدين مدحة تنمّا

الى ابن عم لم يزل معمّا

الى فتى يطرد عنه الذمّا

مجد وذرع لم يزل لهمّا

يانصر إن الله قد أتمّا

نعمته في كنه من ألمّا

يا نصر إني لم أزل محتمّا

أخشى ويكفي الله ما أهمّا

عليك ريباً وخطوبا جمّا

لا ترجُ خالا جافياً أو عما

واعلم إذا ما الأمر ضم ضمّا

ان لا قوام أباً وأمّا

ويشير الي أبي مسلم دون أن يصرح باسمه فيقول(٢٧):

يا نصر إن الحية الأصما

يحرق ابا ويمجّ سمّا

يقتل قتلا أن يشمّ شمّا

فاركب بجدٍّ دارعا معتمّا

ولا تموتن بأرض غما

فالسيل بالوادي إذا ما طما

أبدّى عروق شجر واقتما

قد كنت تهدي المهتدين أمّا

ويلاحظ الباحثون أن الشعراء الذين كانوا يعزفون على وتر الأمويين توجسوا خيفة من العصر الجديد، فتأخروا عن مدح العباسيين خوفاً من الأمويين أن يسوموهم سوء العذاب[٢٨] . . . ولم تلبث الغمة أن تزول فنرى كثيراً منهم ينهال بقصائده ومدائحه على القادة الجدد، فنرى رؤبة يمتدح أبا العباس السفاح بأرجوزة تعد أطول ارجوزة في ديوانه[٢٩] يثني فيها على ممدوحه ثناء قوياً، تحس معه أن الشاعر الأموي الذي كان بوقاً للسلطة الأموية أخذ يتحول من جديد كي يصبح بوقاً للسلطة الجديدة، ولكي يظهر صدق ولائه وانتمائه أخذ يفصل ويطيل وكأنه بذلك يقدم تكفيراً لما مدح به بني أمية سابقاً.

ويسبغ الشاعر على الخليفة الجديد صفات أظهرت مقدرته السياسية وحسن حنكته وتدبيره في إدارة البلاد، وتوطيد الأمن فيها، ويحاول الشاعر أن يجعل استيلاء العباسيين عى الحكم بقدرة من الله. . . فالسفاح بقدرة الله قضى على الشغب الذي كان يملأ أرض العراق. يقول[٣٠]:

بقوة الله وعزم يعزمه

لقيت بغيا بالعراق منجمه

والكفر أخزى عملٍ وأوخمه

يفضح باديه ويبقى ندمه

تركته إذ طار عنه أشأمه

منجحراً حيّاته وهيصمه[٣١]

وكي يكفّر الشعراء عما بدر منهم في العهد الأموي من تأييد قوي للأموين، وكي يثبتوا حسن نواياهم من حكامهم الجدد، أخذوا يندون بالسياسة الأموية تلك السياسة الجائرة التي كانت تأخذ الناس بالبطش والقوة، فهذا أبو نخيلة الشاعر الراجز يقول في أبي العباس:[٣٢]

كنا أناساً نرهب الأملاكا

إذ ركبوا الأعناق والأفلاكا

قد ارتجينا زمناً أباكا

ثم ارتجينا بعده أخاكا

ثم ارتجينا بعده إياكا

وكان ما قلت لمن سواكا

زوراً فقد كفّر هذا ذاكا

ولا يخفي ما في ترديد الشاعر لكلمة «ارتجينا» من تذلل وتضرع واستعطاف، يبلغ معه الشاعر حداً أن ينسف ما قاله من مديح في سادته الأمويين، بل كل ما قاله فيهم كان زوراً.

وهناك أرجوزة دالية مدح بها أبو نخيلة مسلمة بن عبدالملك ثم أعاد النظر فيها فحولها الي خليفته العباسي الجديد، لينال عنده الحظوة، يقول:[٣٣]

قد ادّرعن في مسير سمْد

ليلاً كلون الطيلسان الجرد

الى أمير المؤمنين المُجدي

رب معد، وسوى معد

ممن دعا من أصيد وجد

ذي المجد والتشريف بعد المجد

في وجهة بدر بدا كالسعد

أنت الهمام القرم عقد الجدّ

طوقها مجتمع الأشد

فانهلّ لما قمت صوب الرعد

ويشيع في خطب بني العباس أنهم أصحاب حق في الخلافة، وانهم أولى بها من غيرهم، ولم تكد هذه المعاني تصل الى مسامع الشعراء حتى نراهم يتلقونها بالترحاب، ويؤيدون شرعية الامامة في العباسيين لأنهم أقرب الناس الى النبي صلى الله عيه وسلم، وبهذا امتدح أبو العباس السفاح، يقول أبو نخيلة: (٣٤)

حتى إذا ما الأوصياء عسكروا

وقام من تبر النبي الجوهرُ

ومن بني العباس نبع أصفر

ينميه فرع طيب وعنصر

أقبل بالناس الهدى المشهر

وصاح في الليل نهار أنور

وكما يحصل اليوم، حينما يزور زعيمٌ منطقة، إذ تهلل له الصحافة وتكبر، فقد تنقل أبو العباس بين الكوفة والانبار، فانتهز أبو نخيلة الفرصة كي يجدد الولاء والطاعة يقول: (٣٥)

الآن مسّ المنبر القرارا

وطابت الدنيا وصارت دارا

إذ نزل الخليفة الانبارا

الرجز وولاية العهد:

وتبرز مشكلة جديدة في العصر العباسي . وهي مشكلة ولاية العهد، وقد كانت مسؤولة الى حد ما عن التصدع السياسي، وتمزيق الأمة ردحاً من الزمن، وقد برزت المشكلة في عهد أبي جعفر المنصور، إذ لم يؤيد الخليفة أن يكون عمه عيسى بن موسى خلفاً له، بل أحب أن تكون في أبنائه، وقد فعل ذلك إذ قام بتحويل ولاية العهد كما يقول الطبري: من عمه عيسى بن موسى الى ابنه المهدي(٣٦) وخلع على ابنه صفات التدين والتقوى(٣٧).

ويتلقف الشعراء نبأ الولاية، فيسارعون في التأييد وبثها بين الناس، ويضحك المنصور في مجلس ضم الشاعر أبا نخيلة، لأنه أخذ يؤيده ويدعمه بالحجج والمبررات، والخليفة يغدق عليه، فقال في ذلك أرجوزة كافية، أشاد فيها بولي العهد الجديد، منبهاً الى أن الله سبحانه وتعالى هو الذي منح العباسيين الخلافة، ومن هنا لا مجال للاعتراض، إذ يجب أن تدق رؤوس المعارضين، لأن محمداً الأجل كفء كأبيه، لاتصلح الخلافة إلا له، يقول: (٣٨)

دونك عبدالله أهل ذاكا

خلافة الله التي أعطاكا

بها حباك وبها اصطفاكا

فقد تنظرنا لها أباكا

ثم انتظرنا لها إيّاكا

فنحن نستذري الى ذراكا

ارْمِ الى محمد عصاكا

واضرب بمن والاك من عاداكا

فابنك ما استرعيته كفاكا

أيشبه الأبعد من داناكا

ماتستوي في فضلها يداكا

وانما تخط في هواكا

فجرد الرأي لمن عراكا

ثم اعصب الأقرب من رضاكا

ويقول الصولي: وجعل المنصور يضحك وأبو نخيلة ينشده، فأمر له بمائة ألف درهم كتب له بها الى الري، فقال له عقال بن شبة: أما أنت فقد سررت أمير المؤمنين، فإن تم ماأردت لتخبطن، إلا فاطلب في الأرض فقال له أبو نخيلة:

كيف التخلص من شبا أنيابهاعلقت معالقها وصرّ الجندب

فلما أقبل من الري وجه إليه عيسى بن موسى ببعض مواليه، فقتلوه وسلخوا وجهه حتى لا يعرف، وقالوا له: هذا أوان صر الجندب، فقال: لقد كان جندباً علي مشئوما. وهرب غلمان أبي نخيلة بالمال. . . (٣٩).

ويبدو أن عيسى بن موسى حنق على أبي نخيلة حنقاً شديداً، فأماته ممثلاً بجسده، وذلك لأنه هاجمه صراحة في مجلس الخليفة، ووصفه بأنه غير جدير بالخلافة. . . في مقابل هذا أخذ يعدد مناقب المهدي ويشجع الخليفة على أن يعقد البيعة له، ويجمع الناس، ووصل به الأمر الى أن يحدد زمن البيعة، ونعتقد أنه لا يقوم بهذا العمل الا مستشار يتدخل في شوون الحكم. وقد قبل المنصور منه ذلك مادام يؤيد فكرته، ويقوم بنشرها بين الناس ومن هنا تزول دهشتنا وينتفي استغرابنا من تصرف الشاعر، وهو يقترح على الخليفة أن يسرع في جمع الناس ويبايع لابنه، فيكون بهذه البيعة قد ثبت له ولاية العهد، فيعسر الأمر على كل من يطمع في هذا المنصب الخطير يقول: (٤٠)

أنت الذي يابن سمي أحمد

ويابن بيت العرب المسيد

بل ياأمين الواحد الموحد

إن الذي ولاك رب المسجد

ليس ولي عهدنا بالأسعد

عيسى فزحلقها الى محمد

من قبل عيسى معهداً عن معهد

فيكم وتغنى من يد الى يد

فقد رضينا بالغلام الأمرد

بل قد فرغنا غير أنْ لم تشهد

وغير أن العقد لم يؤكد

فلو سمعنا قولك امدد امدد

كانت لنا كريمة الورد الصدى

فناد للبيعة جمعاً نحشد

في يومنا الحاضر هذا أوغد

واصنع كما شئت وزده يزدد

وردّه منك رداء يرتد

قد كان يروى أنها كأن قد

عادت ولو قد نقلت لم تردد

ويفوز المهدي بولاية العهد ويصبح خليفة المسلمين، وينهال الشعراء عليه مهنئين، ويؤكد الشعراء على الحق العباسي الموروث من جديد، وعلى قرابتهم القريبة من رسول الله صلى الله عليه وسلم. فهذا، «العماني» يصف فرساً للمهدي يدعى الغضبان فاز في سباق يقول فيه: (٤١)

المؤتشب (بفتح التاء): المختلط النسب.

قد غضب «الغضبان» إذ جد الغضب

وجاء يحمي حسبا فوق الحسب

من إرث عباس بن عبدالمطلب

وجاءت الخيل به تشكو التعب

له عليها مالكم على القرب

النسب المعروف غير المؤتشب

وكما برزت ولاية العهد مشكلة في عهد أبيه، تكررت المشكلة نفسها في عهده، وبرز العماني كمستشار سياسي تماماً كما برز أبو نخيلة في عهد أبيه، فقد عزم المهدي على أن يجعل الولاية لابنيه موسي وهارون، فهلل العماني لهذا الصنيع وكبر، وطلب من الخليفة أن يكون الرشيد بعد الهادي، كي يؤازره ويسانده، وبهذه الطريقة يحفظ الملك ويتوطد يقول: (٤٢)

الحمد لله الذي بحمده

منّ على عباده بعبده

مهدينا الهادي الذي برشده

أصبح بين غوره ونجده

وكل حرّ يرتجي من رفده

فضل الذي فضله بمجده

يابْن الذي كان نسيج وحده

أثبت لهارون مكان ورده

بمشروع يشفي الصدى ببرده

واشفع لنا موسى لنا من بعده

بابْنِ أبيه وشبيه جده

يعرف فيه جده بجده

حذو الشراك قدّه بقده

انك ان عضدته بعضده

شددتَ زند ساعد بزنده

وقد جرت كواكب بسعده

قل للإمام وولي عهده

رديت موسى بردها فرده

خليفة الله بمثل برده

وألحم الأمر له وسَدّه

عن واجب من حقه وأدّه

وادعم لنا أركان مصلخده

بمنكبيه يدفعا عن ضده

وعن عرا الملك وعن معقوده

بالبيض تترى حلقا من سرده

والخير لايعرف مالم تبده

كالسيف لا تعرفه من غمده

حتى ترى بصائراً من حده

ضرباً يزيل الهام عن ألدّه

وما على الناصح فوق جهده

وهذا مروان بن أبي حفصة يقوم باقناع الناس بوليي العهد، ويخلع عليهما ألقاباً دينية، كلقب المهدي المنتظر، ولا سيما أنهما من نسل مهدي سابق، و، يقول إن ذلك موجود في كتب الأخبار، يقول: (٤٣)

موسى وهارون هما اللذان

في كتب الأخبار يوجدان

من ولد المهدي مهديان

قدّا عنانين على عنان

قد أطلق المهدي لي لساني

وشد أزري مابه حباني

من اللجين ومن العقيان

عيدية شاحطة الأثمان

لو خايلت دجلة بالألبان

إذاً لقيل اشتبه النهران

ويحظى «العماني» بمنزلة أثيرة عند الرشيد، إذ استشاره في أمر ولاية

العهد. يروي المسعودي «أن العماني الشاعر قام بحضرة الرشيد خطيباً، فلم يزل يقرظ محمداً ويحرضه علي تجديد العهد له، فلما فرغ من كلامه قال له:

أبشر ياعماني بولاية العهد، فقال: أي والله ياأمير المؤمنين، سرور الشعب بالغيث، والمرأة النزور بالولد والمريض المدنف بالبرء، لأنه نسيج وحده، وشبيه جده، قال: فما تقول في عبدالله؟ قال: مرعى ولا كالسعدان، فتبسم، الرشيد وقال: قاتله الله! من أعرابي ما أعرفه بمواضع الرغبة، أما والله إني لأتعرّف في عبدالله حزم المنطور، ونسك المهدي، وعز نفس الهادي، والله لو شاء الله أن أنسبه الى الرابعة لنسبته إليها...[٤٤].

ويتألق العماني بقربه من الرشيد، ويسمق نجمه، فيقول فيه أراجيز كثيرة، معظمها سياسي، لأنه يتدخل في ولاية العهد للمرة الثانية.

والمعروف أن ولاية العهد هي السبب في قيام الحرب المدمرة التي نشبت بين الأخوين الأمين والمأمون فالخليفة رشح لهذا المنصب الخطير ابنه الأمين. وقد قام العماني باشاعة الخبر فتناقله الكوفي والبصري، فأجمعوا على أن محمداً هو الفائز بها:[٤٥]

لما أتانا خبر مشهّر
أغرّ لا يخفي على من يُبْصر
جاء به الكوفي والمبصّر
والراكب المنجد والمغوّر
يخبر الناس وما يستخبر
قلت لأصحابي ووجهي مسفر
وللرجال حسبكم لا تكثروا
فاز بها محمد فأقصروا

ويشيع الشاعر في الناس أن خبر تولية الأمين لولاية العهد مذكور في الكتب منذ القدم، فليهنأ الناس وليستبشروا، لأن الأمور ستؤول الى رجل أغر أزهر. ولما علم الجميع بذلك أخذوا يلهون ويكبرون، وابتهج الناس، وظهر البشر على وجوههم، لأن ملك بني العباس تثبت من جديد، والفضل يرجع اليهم لأنهم هم الذين دبروا، وخططوا وأحكموا ذلك إحكاماً، وكانوا في كل ما يفعلون حازمين: (٤٦)

قد كان هذا قبل هذا يذكرُ
في كتب العلم التي تسطر
فقل لمن كان قديماً يتجر
قد نشر العدلُ فبيعوا واشتروا
وشرّقوا وغرّبوا وبشّروا
فقد كفى الله الذي يُستَقْدَر
بمنّه أفعال ماقد يحذر
والسيف أغنى مغمدا مايُشْهر
وقلد الأمر الأغر الأزهر
نوء السماكين الذي يُستمطر
بوجهه إن كان عام أغبر
سُرّت به أسرّةٌ ومنبر
وابتهج الناس به واستبشروا
وهللوا لربهم وكبروا

شكراً ومن حقهم أن يشكروا

إذ ثبتت أوتاد ملك يعْمُر

من هاشم في حيث طاب العنصر

وطاح من كان عليها يزفر

إن بني العباس لم يقصّروا

إذ نهضوا لملكهم فشمروا

وعقدوا ونزعوا وأمّروا

ودبروا فأحكموا مادبّروا

وأوردوا بالحزم ثم أصدروا

إذا الرجال في الرجال خُيّروا

ويظل الشاعر يلح على الخليفة أن يظهر رأيه بوضوح وحزم في أمر البيعة للأمين، وذلك كي يتدارك الخطر المحدق بالأمة لأن الناس غنم، وبدون راع يقيها شر الذئاب ستفترس وتمزق. ويطلب منه أن يقدم على هذا الأمر بقلب جسور، كما أقدم والده عليه من قبل... (٤٧):

يا أيها الخليفة المُطَهّرُ

والمؤمن المبارك المُوقّر

والطيب الأغصان والمظفر

ما الناس إلا غنم تنشّر

إن لم تداركهم براع يخطر

على قواصي طرقها ويستر

ويمنع الذئب فلا يُنَقّر

فامنن علينا بيد لا تكفر

مشهورة ما دام زيت يعصر

وانظر لنا وخل من لا ينظر

واجسر كما كان أبوك يجسر

لا خير في مجمجم لا يظهر

ولا كتاب بيعة لا ينشر

وأمر كهذا- على حد تعبير الشاعر- لا يحتمل التأخير إذاً يجب علي الخليفة أن يحسم الأمر، لأن السلطة إذا تولاها غير العباسيين سيقصرونها على أنفسهم وعلى أقاربهم: (٤٨)

واعلم وأنت المرء لايُبصر

والله يبقيك لنا وتَجْبُر

منا ذوي العسرة حتى يوسروا

أنّ الرجال إن ولوها آثروا

ذوي القرابات بها واستأثروا

بها وضل أمرهم واستكبروا

والملك لا رحم له فيأصروا

ذا رحم والناس قد تغيّروا

فأحكم الأمر وأنت تقدر

فمثل هذا الأمر لا يؤخّر

وتسير الأمور كما شاء لها الخليفة، إذ عين الأمين وليا للعهد. وانطلق لسان العماني من جديد يكيل المديح والثناء للقائد الجديد، ويترجم ما يدور في مخيلة الخليفة، فيسر الشاعر ويبتهج، لأنه كاد الحسّاد وأهل الطمع والبغي... وارتفع الاسلام وعز بهذه البيعة يقول: (٤٩)

هارون يافرخ فروع المجد
ويابْن أشياخ الحطيم التُّلد
القائمين الليل بعد الرقد
لله يرجون جنان الخلد
أنت الذي عند اصطكاك الوِرْد
لما خشيت بغي أهل الحشد
وكدت كل حاسد صِلّخد
شددت زنْد ساعد بزند
ببيعة تشفي غليل الكبد
يابردها للمشتفي بالبرد
أصبحت للإسلام خير عضد
وللمطيع عسلا بزُبْد

ويجب أن نلاحظ مدى نفوذ هؤلاء الشعراء لدى البلاط العباسي، وكما قلت آنفاً انهم مستشارون سياسيون- إن صح التعبير إذ أن الشاعر لم يعد يقول شعراً يمدح فيه الخليفة فحسب، وإنما أخذ يدلي برأيه في مسائل سياسية خطيرة كولاية العهد. فالعماني لم يكتف بنصح الخليفة، والالحاح الشديد عليه بأن يعين ولي العهد كما يريد، بل إنه بالغ في ذلك حينما طلب من الخليفة أن يشرك ابنه

الثالث واسمه «القاسم» في هذه الولاية لأنه لا ينقص شيئاً عن أخويه، لأن عامة الناس ترضاه، فعلى الخليفة أن يقوم ويعينه، ويأخذ برأي مستشاره، فيقول:(٥٠)

قل للإمام المقتدى بأمّه

ما قاسم دون مدي ابن امّه

وقد رضيناه فقم فسَمّه

وهذا أبو نواس- وهو من الشعراء المقربين من مجلس الأمين- يؤيد أن تكون الولاية له، ولهذا يجعله الأمين نديماً له بعد أن صار خليفة، ويجعله الشاعر يرقى الى مصاف الأنبياء والمرسلين، فلا شبيه له إلا هارون والده، ولا يفوقه أحد في النسب إلا النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهو رجل اهتم بالدنيا فملكها، وارتفعت راية الدين في ظله وعلت، يقول:(٥١)

ولي عهد ماله قرين

ولا له شبه خدين

أستغفر الله، بلى هارون

ياخير من كان ومن يكون

إلا النبي الطاهر الميمون

ذلت بك الدنيا وعزّ الدين

الرجز والفوضى السياسية

ويحدث تطور كبير على الحياة الاجتماعية في عهد الخليفة المعتصم، الذي تولى الخلافة سنة ٢١٨هـ، إذ قام باستخدام عنصر غريب في دولته وهم الأتراك وألبسهم أنواع الديباج ومناطق الذهب وأمعن في شرائهم حتى بلغت عدتهم ثمانية آلاف مملوك، وقيل ثمانية عشر ألفا.(٥٢)

ويبدو أن السبب في جلب المعتصم للأتراك يكمن في أن الفرس أرادوا الخلافة للعباس ابن المأمون، لأن أم المأمون فارسية فدعتهم عصبيتهم للمأمون- نصف الفارسي- أن يتعصبوا لابنه العباس أيضاً. وسبب آخر لاستدعاء المعتصم للترك هو أن أم المعتصم أصلها من هذه الأصقاع التركية...[٥٣]

وكان الصراع في السابق مستشرياً بين العرب، فجاء عنصر جديد ينافسهم دخل حلبة الصراع... فيتولى المتوكل سنة ٢٣٢هـ والأتراك لهم اثنتا عشرة سنة... في البلاد، تمكنوا فيها وعرفوا الناس، وأصبحت أمور الدولة في أيديهم، وأصبحوا مصدر قلق واضطراب، فهم يكرهون الفرس والعرب، وهم أنفسهم ليسوا في وفاق بعضهم مع بعض، وهم لا ينقطعون عن المؤامرات والدسائس، وتعصّب كل فريق لقائد منهم، وهم كثيرو الطمع في الأموال، لا يشبعون، وعلى الجملة فقد أصبحت دار السلام وما حولها ليست دار سلام...[٥٤].

وقد نظم علي بن الجهم ارجوزة طويلة، صوّر- من خلالها- جوانب من تلك الحياة الفوضوية التي شهدتها البلاد، وسجل مشاهد من تلك الأوضاع الفاسدة المضطربة، ولكنه لم يصرح علانية بأسماء القواد الأتراك، ويبدو أنه كان خائفاً من ذلك، لأن الأتراك يسيطرون على كل شيء. يقول ابن الجهم:[٥٥]

وبايعوا من بعده للمنتصر ... فأصبح الرابح منهم قد خسر

فعاش في السلطان ستّة أشهر ... أخرجهم من ملكه والعسكر

ثم أتاه بغتة حمامهُ ... سبحان من يعاجل انتقامه

فانتخب الله لهم إماما ... يويد الله به الاسلاما

وبايعوا بعد الرضا لأحمد ... المستعين بالاله الأوحد

ثم لا يجد الشاعر مفراً من أن يذكر عهد هذا الخليفة «المستعين» بالبركة ويحمد الله على آلائه ونعمه حيث يقول:[٥٦]

فنحن في خلافة مباركه	خلت عن الأضرار والمشاركة
فالحمد لله على أنعامه	جميع هذا الأمر من أحكامه

وظلت البلاد ترزح تحت وطأة الترك يلعبون في الخلفاء كالكرة، إذ لم يلبثوا أن قتلوا المستعين. . . (٥٧) وضيقوا الخناق على المعتز الذي حاول أن يحد من شوكتهم(٥٨) إلا أنه لقي المصير المحتوم على أيديهم، وحاول المهتدي عبثاً أن يبطش بهم إلا أنه لقي مصير سابقيه. (٥٩)

وقد جاء تصوير دقيق لهذه الأوضاع الموسفة التي مرت بها الدولة في أرجوزة ابن المعتز التاريخية، فانظر اليه وهو يشير الى الأتراك صراحة يقول: (٦٠)

وكل يوم ملك مقتول	أو خائف مروّع ذليل
أو خانع ثنعقد كيما يغنى	وذلك أدنى للردى وأدنى
وكم أمير كان رأس جيش	قد نغصوا عليه كل عيش
كذاك حتى أفقروا الخلافة	وعودوها الرعب والمخافه
وهم يجرّون على الرعيه	فساد دين وفساد نيّته

وتولى الدولة بعد المهتدي إحمد بن المتوكل الملقب بالمعتمد، وكان ضعيفاً يحب اللهو فكان أخوه الموفق الخليفة الفعلي الذي هابه الترك، وخلفه ابنه العباس الملقب بالمعتضد، وقد أثنى عليه المؤرخون ووصفوه بالحزم(٦١) وامتدحه ابن المعتز في ارجوزته التاريخية امتداحاً عظيماً، وكثيراً ما كان الشاعر يهاجم الترك ويذكر أسماءهم، يقول: (٦٢)

واسأل ثغور الشام عن وصيف	يخبر بفتح عجب ظريف
قال يريد الغزو وهو آب	اميس يخفى آبق من صادق

وســـار بـل طار إليـــه عــســكره ... مـــا كـــان إلا بـالعــــيـــان خـبـــره

فـــعــــايــن الموت الـذي منـه هرب ... ولـن يـفــــــوت قـــــــدراً إذا هـرب

الرجز والحركات السياسية المناوئة للدولة:

ويصور الرجز الحركات السياسية والثورات المناوئة «الحكم» فيقف عندها طويلاً، يسجلها وينتقدها. ويقف على رأس تلك الحركات، «حركة الشعوبية» نسبة الى الشعوب الأعجمية، وهي نزعة كانت تقوم عى مفاخرة تلك الشعوب- وفي مقدمتها الشعب الفارسي- للعرب مفاخرة تستمد من حضارتهم، وما كان العرب فيه من بداوه وحياة خشنة غليظة... (٦٣)

ولم يكن تيار الشعوبية قوياً في العصر الأموي بل كان هادئاً. إلا أن الأمر تغير في العصر العباسي، فقد حرك للموالي من تقريب ما كان يملأ نفوسهم من حقد علي العرب طيلة الحكم الأموي، وانحل ما كان معقوداً من ألسنة شعرائهم، فأخذوا يجاهرون بما كانوا يضمرون، وأخذت الشعوبية تسفر عن وجهها وأخذ الشعراء الموالي ينطلقون من القمام العربية التي طال حسبهم فيها، ليصيحوا صيحاتهم المنكرة الجريئة في وجوه العرب سادتهم السابقين... (٦٤)

ولعل احساس الموالي بقدرتهم وقابليتهم على منافسة العرب كان من الأســبــاب الأولى التي أدت الى دخــولهم في صــراعـــات ذات أوجــه متعدده... (٦٥)

واشتد دور الشعوبية في العصر العباسي، إذ تنفس الفرس، وأصبحوا يتدخلون في شؤون السياسة العربية، وظهر منهم شعراء وعلماء، أخذوا، يدخلون علي العرب من أبواب ضيقة، ينالون من عاداتهم، وتقاليدهم، ويهزؤون بأفكارهم وحياتهم، ويهدفون من كل هذا الى أن يستولوا على الحكم، وتصبح أمور الدولة في أيديهم، كي يعيدوا مجدهم الكسروي الذي سلبه منهم

العرب، ولهذا راحوا يعيبون على العرب ويحطون من قدرهم، ويحتقرون ثقافتهم وعاداتهم.

وقد حمل لواء الشعوبيين شعراء ممتازون فكانوا لسانها العضب، وسلاحها المسلول، وأبواقها المفتوحة، وكانوا يجهرون أحياناً بالعداء، يناصبون به العرب ولا يخافون لومة لائم، أو يستترون وراء أقنعة اللغة وكنايتها التي لا تنضب، إذا هددهم السطان بالويل والنكال، وكان هؤلاء الشعراء مظهراً واضحاً من مظاهر الشعوبية، منهم «بشار بن برد» الذي يقو عنه الأصفهاني: «وكان بشار كثير التلون في ولائه شديد الشهغب والتعصب للعجم.[٦٦]

وله بائية من الرجز يفتتحها يتحد صريح للعرب جميعها، الأحياء منهم والأموات صارخاً بصوت عا بأنه ينتمي في أصوله الى كسرى وساسان من جهة والى الروم من جهة أخرى... وإنه سليل آباء ملوك يعتصبون التيجان... وراح يعقد مقارنة بين حياة آبائه المترفة المنعمة وأكلهم في آنية الذهب والفضة، وبين العرب الذين يحدون وراء ابلهم الجرباء يقول:[٦٧]

هل من رسول مخبر	عني جميع العرب
من كان حياً منهم	ومن ثوى في التُرب
جدي الذي أسمو به	كسرى وساسان أبي
وقيصر خالي إذا	عددت يوماً نسبي
كم لي وكم لي من أب	بتاجه معتصب
أشوس في مجلسه	يُجثى له بالركب
يغدو الى مجلسه	في الجوهر الملتهب
مستفضل في فنك	وقائم في الحجب
يسعى الهبانيق له	بآنيات الذهب

لم يسق أقطاب سقى يشربها في العلب
ولا حدا قط أبي خلف بعير جرب

واسترسل يلهج باحتقار العرب في جرأة وصف، خالصا من مقارنته السابقة الى استرذال مأكلهم ومشربهم ومركبهم . . . ناعياً عليهم حياتهم الخشنة يقول: (٦٨)

ولا أتي حنظلة يشقبها من سغب
ولا أتي عرفطة يخبطها بالخشب
ولا شوينا ورلاً منضنضا بالذنب
ولا تقصعت ولا أكلت ضب الحزب

وما من شك في أن بشاراً الذي شهد أوج عصر النقائض قد استفاد من ذلك الفن واطلع على ما كان يجري في سوق المربد، حتى إذا دخل العصر العباسي نراه يشحذ لسانه السليط ضد العرب والعروبة، ويتخذ من الشعوبية سلما يصل من خلاله الى المجد والشهرة . . . تساعده على السير في هذا الاتجاه عدة عوامل، منها مسألة دعم الخراسانيين للثورة العباسية التي بدأ يتشدق ويجاهر بأنها ثورتهم، ولولا أجداده وقومه لم يصل العباسيون الى الحكم، ويتباهى بهذا النصر للدعوة العباسية . . . ويدعي أنهم هم الذين حملوا راياتهم، وقادوا جيوشها الى أن قضوا على خصومهم في الشام ومصر والمغرب، وأرجعوا الخلافة الى بني العباس ثم قدموا أنفسهم للدفاع عنهم، والنضال عن الاسلام متغنياً بأنه الناطق بلسان الفرس، والمقارع عن حقوقه وكيانهم يقول في ذلك: (٦٩)

نحن جلبنا الخيل من بلخ بغير الكذب
حتى سقيناها وما نبذه نهري حلب
حتى إذا مادوخت بالشام أرض الصلب

سرنا الى مصر بها في جحفل ذي لجب
حتى استلبنا ملكها بملكنا المستلب
وجاءت الخيل بنا طنجة ذات العجب
حتى رددنا الملك في أهل النبي العربي
يهز أبا الفضل بها أولى قريش بالنبي
من ذا الذي عادى الهدى والدين لم ينتهب
نغضب لله ولل إسلام أسرى الغضب
أنا ابن فرعي فارس عنها المحامي العصب
نحن ذوو التيجان وال مُلك الأشم الأغلب

والحق أن فرحة بشار بالدولة الجديدة ليست بسبب رفعها لراية الاسلام كما يدعي، ولكنها فرحة لعلمه بأنها سترفع من شأن العنصر الفارسي، مما حدا ببعض الباحثين أن يقول: «وهذه كلها سفسطة من بشار كان يجيدها لاتصاله بالمعتزلة وتأثره بطريقتهم في الجدل، والحجاج، فليس كل العرب بدواً، وليس كل الفرس ملوكاً، وإنما هما شعبان اختلفت حظوظهما من الحضارة، وليست فرحة بشار بانتصار الفرس وهزيمة العرب راجعة الى هذا السبب الديني الذي تحدّث عنه، ولكنها ترجع الى شماتة في العرب الذين أذلوا الموالي واضطهدوهم، واغتصبوا حقوقهم . . . (٧٠).

ولم يكن بشار الأعجمي الوحيد الذي هزأ من التقاليد العربية بل سلك طريقه أبو نواس، اتخذت الشعوبية على يديه اتجاهاً آخر أيضاً تميز بتحديه التقاليد الفنية في الشعر العربي، والثورة عليها إذ انتقد الشاعر الوقوف بالأطلال والبكاء عيها، وما شاكل ذلك من ذكر الصحراء ونباتاتها وحيواناتها.

وهذه أرجوزة له يطلب فيها من عاذله أن يدع لومه، كما يدع وصفه للصحراء والمفازة، ويترك وصف مناظرها الدراسة وغير الدراسة... ويجب عليه أن يخلص النية في ترك ذلك ويتجه الى وصف آنية الخمر، وبنات كسرى، يقول: (٧١)

يأيها العاذل دع ملحاتي

والوصف للموماة والفلاة

دارسة وغير دارسات

ولاقها بأصدق النيات

حتى تلاقي رب شاصيات

محتطبات لا مخضرات

بنات كسرى خير ما بنات

جلبن من هيت ومن عانات

ويتحدى الشاعر التقاليد الاجتماعية التي تعارف المجتمع العربي عليها، ويستبدل بها تقاليد أخرى مغايرة، في مقارنة بين حياته اللاهية التي تقوم على الخمر واللعب بالقمار ومعاشرة النساء، وحياة العربي التي تقوم على الصيد بعيدان القسي والبزاة والخيول يقول: (٧٢)

بزاتنا الأقداح — درّاجهن الراح

قسيّنا عيدان — أوتارها فِصاح

وصيدنا ظباء — كأنها الصباح

وخيلنا عذارى — عِذارُها الوشاح

ونعتقد أن هناك فرقاً كبيراً بين الشاعرين، إذ لانظن أن أبا نواس في ثورته هذه كان معادياً للعرب كبشار، وأغلب الظن أن شعوبيته لم تكن في الحقيقة إلا اعجاباً بالحضارة الفارسية التي تتيح له من فرص اللهو مالا تتيحه الحضارة العربية التي عاش معها في انسجام وتوافق كاملين، ومن ها تختفي منها مشاعر الحقد والسخط والمرارة التي نحسها في شعوبية بشار. . . (٧٣)

وتعد ثورة الزنج من الثورات التي خضخضت كيان الخلافة العباسية، تزعمها رجل ادعى نسبته الى علي بن أبي طالب. فزعم أنه علي بن محمد بن أحمد بن علي بن عيسى بن زيد بن علي بن أبي طالب وأكثر المؤرخين يرون أنه دعي وأن أصله عربي من عبدالقيس يقول عنه الطبري إنه كان يستحل قتل النساء والأطفال، وسلب الأموال والدواب. . . فيبث الزنج والسود، يغير بهم على القرى للقتل والنهب. . . (٧٤).

وقد استمرت ثورة صاحب الزنج أربع عشرة سنة وشهوراً، قضى عليها الموفق أخو المعتمد عام مائتين وسبعين للهجرة، بعد أن ملأ البلاد رعباً وفساداً. والطالبيون بريئون من دعوته. . . وقد صور الرجز هذه الثورة فقال ابن المعتز يذكره: (٧٥)

والعلوي قائد الفساق — وبائع الأحرار في الأسواق

وواضح أن ابن المعتز يلقبه بالعلوي وفي ذلك اساءة متعمدة من الشاعر - على مانظن - للعلويين المناوئين للدولة، لأن حزب الشيعة كان من الأحزاب المحظورة في العصر العباسي فيمضي الشاعر مصوراً أفعاله ومادحاً الخليفة المعتضد: (٧٦)

فلم يزل بالعلوي الخائن — المهلك المخرب للمدائن

والبائع الأحرار في الأسواق — وصاحب الفجار والمراق

وقاتل الشيوخ والأطفال — ومذهب الأرواح والأموال

ومهلك الشيوخ والمساجد وراس كل بدعة وقائد

حتى علا رأس القناة رأسه وزال عنه كيده وبأسه

شيخ ضلال شر من فرعون لحيته كذنب البرذون

إمام كل رافضي كافر من مظهر مقالة وساتر

يلعن أصحاب النبي المهتدي إلا قليلا عصبة لم تزدد

فكفر الناس سواهم عنده فلعنة الله عليه وحده

ويسجل الرجز حادثة شهدها العصر العباسي، وهي حادثة قدوم الزط الي البصرة، وما حل بهم، والزط هؤلاء، بالضم، . . . جيل من الهند معرب «جت» ظهرت جماعات منهم ونزلت على دجلة، وكانوا يعيثون في البلاد فساداً، حتى وجه اليهم المعتصم من قاتلهم واضطرهم الى التسليم.(٧٧)

ويقول دعبل الخزاعي في ذلك:(٧٨)

لم أر صفاً مثل صف الزط

تسعين منهم صلبوا في خط

كأنما غمستهم في نفط

من كل عال جذعه بالشط

كأنه في جذعه المشتط

أخو نعاس جد في التمطي

قد خامر النوم ولم يغط

وتظهر حركة بسواد الكوفة سنة ٢٧٨هـ، قام بها رجل يسمى «حمدان» ويلقب بقرمط، وكان يتظاهر، بالزهد والتقشف وكثرة الصلاة والدعوة الى إمام

من أهل بيت الرسول الكريم . . . فالتفت حوله كثير من الأكرة والفلاحين وما لبث أمر دعوته ومذهبه أن انتشر، ثم قصد بلاد الشام، فاتخذ منها مقراً له، وفي سنة ٢٨٦هـ ظهرت دعوته في البحرين . . . فاتخذ مقراً له، وأخذت هذه الحركة بما انطوت عليه من استخدام الشدة والبطش تهدد الخلافة العباسية في أكثر من موضع فتجرد المعتضد والمكتفي لخضد شوكتها، والقضاء عليها، فجهزا الجيوش وندبا كبار القواد لها واستطاعا أن يفتكا بكبار قادتها ورجالها حتى أخمداها . . .[٧٩]

ويلقى ابن المعتز في أرجوزته التاريخية المشهورة الضوء علي مبادئ هذه الحركة، وعلى أهدافها واتجاهاتها، فهم ذوو آثام وشرور . . . يشرعون الشرائع الفاسدة، ويدعون رجوع الامام المنتظر . . . وعلي يبرأ من هذه الفئة الباغية يقول :[٨٠]

وقرمطيون ذوو الآثام	طغوا فقد بادوا مع الأيام
وشرعوا شرائع الفساد	وأهلكوا إهلاك قوم عاد
كانوا يقولون إذا قتلنا	صبراً على ملتنا رجعنا
من بعد أيام الى أهلينا	فقمع الرحمن هذا الدينا
وضرط العير على هذا الخبر	فهؤلاء أحمق من يأتي سقر
يجاهدون عن إمام مختفي	يقرب الوعد لهم ولا يفي
آل علي ما أتى علي	هذا لعمري سفه وغي
ليس يريد الناس أن تروسوا	ولا يريد الملك أن تسوسوا
ولا أراكم تحسنون ذاكا	لاتهلكوا أنفسكم إهلاكا
ولا تكونوا حطبا للنار	فَرُبَّ أشرار من الأخيار

وتصدى الموفق القائد العباسي الذي قضى على الزنج الثورة يعقوب بن الليث الصفار، أحد ثوار الشيعة فأشار ابن المعتز في أرجوزته الى هذه الثورة بقوله: (٨١)

وحارب الصفّار بعد الزنج فطار إلا أنه في سرج

وفر من قدامه فرارا وكان قدماً بطلا كرارا

وحمل الصفّار في القيود الى إمام الأمة السعيد

وأدخل الصفار شر مدخل يئن من عضّ حديد مثقل

بغداد فوق جمل مغلولا أول يوم من جمادي الأولى

الهوامش

(١) انظر مادة رجز في القاموس المحيط، وفي لسان العرب، وانظر كذلك عبد الرؤوف محمد عوني، ١٩٧٦ الشعر العربي بين الكم والكيف، نشر مكتبة الخانجي بمصر، ص ١٠١.

(٢) التام: ما كان على ثلاث تفاعيل.

(٣) المنهوك: ما كان على تفعيلتين.

(٤) المقطوع: ما كان على تفعيلة واحدة.

(٥) لسان العرب مادة «رجز»، وعبد الرؤوف، محمد عوني، ١٩٧٦ بدايات الشعر العربي ص ١٠١.

(٦) المتح: الاستسقاء من أعلى البئر. والميح: الاستسقاء من أسفلها.

(٧) المجاثاة: الجلوس على الركبتين للخصومة.

(٨) المشاولة: أن يتناول بعضهم بعضاً عند القتال بالرماح.

(٩) انظر، الجاحظ، عمرو بن بحر، ١٩٦٨ - البيان والتبيين. جـ٣ ص ٦ الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجي بالقاهرة بتحقيق وشرح عبدالسلام محمد هارون.

(١٠) انظر، عبد الرؤوف محمد عوني، ١٩٧٦م - بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف. ص ١٢٤، ١٢٥، ١٢٦، ١٢٨.

(١١) خليف يوسف، ١٩٦٨ - حياة الشعر في الكوفة الى نهاية القرن الثاني للهجرة. نشر دار الكاتب العربي لطباعة والنشر بالقاهرة، ص ٣٥٢.

(١٢) خليف يوسف ١٩٦٨ - حياة الشعر في الكوفة. ص ٣٥٣.

(١٣) ابن مزاحم نصر، ١٣٨٢هـ، وقعة صفين. تحقيق عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة، ص ٣٤١. وانظر خليف يوسف، ١٩٦٨ - حياة الشعر في الكوفة. ص٣٥٣.

(١٤) الطبري أبو جعفر محمد بن جرير، ٢٢٤-٣١٠هـ، تاريخ الطبري. تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار المعارف بمصر، ص ٤٤٦.

(١٥) الطبري، جـ٥ ص ٤٤٥.

(١٦) المحاسني زكي، شعر في أدب العرب. طبع دار المعارف بمصر، ص ٨٢، ٨٣.

(١٧) الطبري جـ٥ ص ٤٥٤.

(١٨) ابن مزاحم، وقعة صفين. ص ١١٦، ١٦٠، ١٦١، ١٧٢.

(١٩) الطبري جـ٥، ص ٥٩١، وانظر خليف يوسف، حياة الشعر في الكوفة. ص ٣٨٣.

(٢٠) ضيف شوقي، العصر الاسلامي، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، ص ٣٣٤.

(٢١) المصدر السابق ص ٣٣٤.

(٢٢) خليف يوسف، حياة الشعر في الكوفة. ص ٤١٢.

(٢٣) الطبري جـ٦ ص ٣٣٧، والمسعودي علي بن الحسين، ١٩٧٣- مروج الذهب. الطبعة الثانية، دار الأندلس، بيروت، جـ٣ ص ١٥٥.

(٢٤) الدينوري، ١٨٨٨- الزخبار الطوال. ط. ليدن، ص ٣٦٦، ٣٦٦.

(٢٥) المسعودي، ١٩٧٣- مروج الذهب. جـ٣ ص ٢٤٤.

(٢٦) ابن العجاج رؤبة، ديوانه. وليم بن الورد، منشورات دار الآفاق الحديثة، بيروت ص ١٣٩.

(٢٧) ابن العجاج رؤبة، ديوانه. ص ٣٩، ١٤٠.

(٢٨) عطوان حسين، الشعراء من مخضرمي الدولتين. الطبعة الاولى مطبعة دار الجيل، بيروت، ص ٩٥.

(٢٩) ابن العجاج رؤبة، ديوانه. ص ١٥٢.

(٣٠) المصدر السابق ص ١٥٢.

(٣١) هيصمه: الهيصم من الرجال القوي والغليظ الصلب الشديد.

(٣٢) الأصفهاني أبو الفرج، ١٩٦٠ - الأغاني. ثقافة، جـ٢٠ ص ٣٧٠.

(٣٣) الأصفهاني، أبو الفرج ١٩٦٠ - الأغاني. ثقافة جـ٢٠ ص ٣٦٦. عقد الجد: صاحب الهمة والنشاط.

(٣٤) الأصفهاني، الأغاني. جـ٢٠ ص ٣٨٦.

(٣٥) ابن المعتز عبدالله، ١٩٦٨، طبقات الشعراء، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، طبع دار المعارف بمصر، ص ٦٥.

(٣٦) الطبري، جـ٨ ص ١٦.

(٣٧) الطبري، جـ٨ ص ١٦.

(٣٨) الصولي أبو بكر، ١٩٣٦ - أشعار أولاد الخلفاء. مطبعة الصاوي بمصر، ص ٣١٣.

(٣٩) الصولي، أشعار أولاد الخلفاء، ص٣١٣.

(٤٠) الصولي، أشعار أولاد الخلفاء، ص ٣١٠، والطبري جـ٨ ص ٢٢.

(٤١) العماني الراجز، حياته وما تبقى من شعره. جمع وتحقيق د. حنا حداد، مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد السابع والعشرون الجزء الأول ربيع الأول- شعبان ١٤٠٣هـ ص ٨٢.

(٤٢) العماني الراجز، حياته وما تبقى من شعره. ص ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥ مكان ورده: حقه في الخلافة موسى: هو بن المهدي.

(٤٣) عطوان حسين، الشعراء من مخضرمي الدولتين. ص ١٥٥.

(٤٤) المسعودي، مروج الذهب. جـ٣ ص ٣٥١، ٣٥٢.

(٤٥) العماني الراجز، حياته وما تبقى من شعره. ص ٨٧.

(٤٦) المصدر السابق ص ٨٨.

(٤٧) المصدر السابق ص ٨٩.

(٤٨) المصدر السابق ص ٩٣.

(٤٩) المصدر السابق ص ٨٥ .

(٥٠) المصدر السابق ص ١٠٦ .

(٥١) أبو نواس الحسن بن هانئ ، ديوانه . بتحقيق الغزالي دار الكتاب العربي ، بيروت ص ٤١٣ .

(٥٢) أمين أحمد ، ١٩٦٦ - ظهر الاسلام . مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الرابعة ، جـ١ ص ٣ .

(٥٣) المصدر السابق جـ١ ص ٤

(٥٤) المصدر السابق جـ١ ص ١٠

(٥٥) ابن الجهم عي ، ديوانه . بتحقيق خليل مردم بك ، منشورات دار الآفاق الحديثة ، بيروت ، ص ٢٤٩ .

(٥٦) ابن الجهم علي ، ديوانه . ص ٢٥٠ .

(٥٧) الطبري ، جـ٩ ص ٣٤٨ .

(٥٨) المسعودي ، مروج الذهب . جـ٤ ص ٩٢ .

(٥٩) المصدر السابق جـ ٤ ص ١٠٢ ، ١٠٣ .

(٦٠) ابن المعتز عبداله ، ديوانه . بتحقيق محمد بديع شريف دار المعارف جـ٢ ص ٦ .

(٦١) المسعودي ، مروج الذهب . جـ٤ ص ٥٩ .

(٦٢) ابن المعتز عبدالله ، ديوانه . جـ٢ ص ٢٥ .

(٦٣) ضيف شوقي ، العصر العباسي الأول . دار المعارف بمصر ص ٧٥ .

(٦٤) خليف يوسف . الشعر والحياة الاجتماعية في القرن الثاني . مجلة المجلة ، عدد نوفمبر ، ١٩٥٧ ، ص ٨٢ .

(٦٥) وديعة طه ، ١٩٧٧م ، الشعر في الحاضرة العباسية . شركة كاظمة للطباعة والنشر والترجمة ، الكويت ص ١٠٤ .

(٦٦) الأصفهاني أبو الفرج، ١٩٥٥- الأغاني. دار الثقافة، بيروت جـ٣ ص ١٣٢، وانظر: قدورة زاهية، الشعوبية وأثرها السياسي والاجتماعي في الحياة الاسلامية في العصر العباسي الأول. دار الكتاب اللبيناني بيروت ص ١١١.

(٦٧) ابن برد: بشار ديوانه، جـ١ ص ٢٨٩.

الفنك: اسم دويبة يتخذ من جلدها فرو كالنسور، يوجد في البلاد الباردة من اوروبا وآسيا، ويقال إن فروته أجود أنواع الفراء، يلبسها الملوك والسادة.

الهبانيق: جمع هبنق وهو الوصيف.

(٦٨) العرفط: نبت من العضاه ينبت في البادية.

الورل: دويبة مثل الضب.

منضنض: محرك بذنبه.

(٦٩) ابن برد بشار، ديوانه، جـ١ ص ٢٨٩.

(٧٠) خليف يوسف، تاريخ الشعر في العصر العباسي. مكتبة غريب بالقاهرة، ص ٤٦.

(٧١) أبو نواس الحسن بن هانئ: ١٩٥٣-ديوانه. بتحقيق أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، ص ١٦٥.

(٧٢) أبو نواس، ديوانه ص ٧٢٠.

(٧٣) خليف يوسف، ١٩٨١، تاريخ الشعر في العصر العباسي، ص ٧١.

(٧٤) الطبري، جـ٩ ص ٤٣٧.

(٧٥) الطبري جـ٩ ص ٤٣٧.

(٧٦) ابن المعتز، ديوانه. جـ١ ص ٨.

(٧٧) دائرة المعارف الاسلامية، جـ١٠، ص ٣٤٩، ٣٥٠ وانظر لسان العرب، مادة زطط، والطبري، جـ٩ ص ٩.

(٧٨) الخزاعي، دعبل، شعر دعبل. بتحقيق عبدالكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ص ٢٢٤.

(٧٩) الطبري جـ١٠، حوادث ٢٧٨، ٢٨٦.

(٨٠) ابن المعتز، ديوانه. جـ٢ ص ٢٦.

(٨١) ابن المعتز، ديوانه. جـ٢ ص ٢٦.

المراجع

(١) الأصفهاني أبو الفرج، ١٩٦٠ - الأغاني. دار الثقافة، بيروت

(٢) أمين أحمد، ١٩٦٦ - ظهر الاسلام. الطبعة الرابعة، القاهرة.

(٣) ابن برد بشار، ١٩٧٦ - ديوانه. بتحقيق الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، الشركة التونسية للتوزيع.

(٤) الجاحظ عمرو بن بحر، ١٩٦٨ - البيان والتبين. بتحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة.

(٥) ابن الجهم علي، ديوانه. بتحقيق خليل مردم بك، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

(٦) الخزاعي دعبل، ديوانه. صنعة عبد الكريم الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق.

(٧) خليف يوسف، ١٩٦٨ - حياة الشعر في الكوفة الى نهاية القرن الثاني الهجري. نشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

(٨) الدينوري أحمد بن داود ٨٨٨ - الأخبار الطوال. طبع ليدن.

(٩) الصولي أبو بكر، ١٩٣٦ - أشعار أولاد الخلفاء. مطبعة الصاوي، مصر.

(١٠) ضيف شوقي، العصر الاسامي. الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر.

العصر العباسي الأول، الطبعة الثانية، طبع دار المعارف بمصر.

(١١) الطبري أبو جعفر محمد بن جرير (٢٢٤-٣١٠هـ)، تاريخ الطبري بتحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر.

(١٢) عبد الرؤوف محمد عوني، ١٩٧٦ - الشعر العربي بين الكم والكيف. نشر مكتبة الخانجي، مصر.

(١٣) ابن العجاج رؤبة، ديوانه. لوليم بن الورد، منشورات دار الآفاق الجديدة.

(١٤) عطوان حسين، ١٩٧٤- الشعراء من مخضرمي الدولتين. دار الجيل، بيروت.

(١٥) العماني الراجز، حياته وما تبقى من شعره، جمع وتحقيق د. حنا حداد: مجلة معهد المخطوطات العربية، المجلد السابع والعشرون، الجزء الأول، ربيع الأول ١٤٠٣هـ ٧٣-١١٩.

(١٦) قدورة زاهية، ١٩٧٢- الشعوبية وأثرها السياسي والاجتماعي في الحياة الاسلامية في العصر العباسي الأول. دار الكتاب اللبناني، بيروت.

(١٧) المحاسني زكي، شعر الحرب في أدب العرب. طبع دار المعارف، مصر.

(١٨) ابن مزاحم نصر (١٣٨٢هـ)، وقعة صفين. تحقيق عبدالسلام محمد هارون الطبعة الثانية، المؤسسة العربية الحديثة.

(١٩) المسعودي علي بن الحسين، ١٩٧٣- مروج الذهب. دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت.

(٢٠) ابن المعتز عبدالله، ديوانه. بتحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر.
١٩٦٨- طبقات الشعراء. بتحقيق عبدالستار أحمد فراج.

(٢١) ابن منظور أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب. دار صادر، بيروت.

(٢٢) أبو نواس الحسن هانئ، ١٩٥٣- ديوانه. بتحقيق أحمد عبدالحميد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت.

(٢٣) وديعة طه، ١٩٧٧- الشعر في الحاضرة العباسية. شركة كاظمة للطباعة والنشر، الكويت.



الفهرس

الفصل الأول

رؤية في مكانة الرجز عند القدماء والمعاصرين

الفصل الثاني

التنويع في الأضرب بين القصيدة الحديثة والرجز

الفصل الثالث

الزّحاف بين القصيدة الحديثة والرجز

الفصل الرابع

في الأرجوزة السياسية العباسية



في شعرية الرجز

بين القديم والجديد



